

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« ÉMERGER POUR LE TEMPS DES PARTAGES » :

LA SCÈNE COMME LIEU DE RESTAURATION DE L'UNITÉ COMMUNAUTAIRE

DANS *CELLE-LÀ*, *CENDRES DE CAILLOUX* ET *LE CHANT DU DIRE-DIRE* DE

DANIEL DANIS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MAUDE NEPVEU-VILLENEUVE

JUIN 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à mes codirecteurs : à **Lucie Robert**, du département d'études littéraires, pour m'avoir introduite aux théories de l'approche sociocritique, pour m'avoir orientée dans la préparation des demandes de bourses et pour avoir dirigé la rédaction de ce mémoire de façon rigoureuse et compréhensive, en me faisant confiance et en acceptant mes délais et mes contraintes; à **Yves Jubinville**, de l'École supérieure de théâtre, pour m'avoir transmis son enthousiasme pour l'œuvre de Daniel Danis et m'avoir mise en contact avec l'auteur, pour m'avoir offert des expériences de recherche et de travail enrichissantes et pour avoir cru en moi dès le début.

Merci également à **Daniel Danis** de m'avoir généreusement donné accès à ses archives.

Merci aux professeurs qui, dans le cadre de leurs séminaires respectifs, ont contribué à l'élaboration de ce projet : **Gilbert David**, pour les discussions sur le théâtre québécois, le prêt de documents inédits et les commentaires éclairés et éclairants; **Jean-François Chassay** et **Bertrand Gervais**, pour avoir soulevé des questions pertinentes et avoir encouragé et nourri mes intuitions et mes réflexions.

Merci au **Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)** et au **Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC)** pour l'aide financière qui m'a permis d'accorder le temps nécessaire à la rédaction.

Merci à **Louise Nepveu** pour le regard affûté et les remarques judicieuses. Merci à **Maxime Raymond** de m'avoir fourni le temps, l'espace et le soutien nécessaires pour mener ce projet à terme. Merci, enfin, à **Adèle Raymond**, née en cours de rédaction, d'avoir gracieusement accepté que ce mémoire lui vole sa maman de temps en temps.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DU THÉÂTRE DE LA LANGUE À LA DRAMATURGIE DE LA PAROLE :	
TRAJECTOIRE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS.....	13
1.1 La « fragilité existentielle » et la phase de fondation	16
1.2 L'épiscisation du théâtre et le virage identitaire.....	33
CHAPITRE II	
DE LA FAMILLE À LA COMMUNAUTÉ THÉÂTRALE :	
IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ CHEZ LES COMMUNAUTÉS IMAGINAIRES	44
2.1 Les communautés imaginaires : fondation et éclatement de l'unité communautaire	45
2.2 La communauté théâtrale, un moyen de s'ouvrir sur l'Autre	62
CHAPITRE III	
DU RÉCIT MYTHIQUE À LA REPRÉSENTATION :	
RITUEL RÉPARATEUR POUR COMMUNAUTÉS EN CRISE.....	68
3.1 Quand le fait divers devient récit mythique : un passage du profane au sacré.....	72
3.2 La pièce-anamnèse : fonction mythologique et rituel réparateur	85
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	102

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse les trois premières pièces du dramaturge québécois Daniel Danis : *Celle-là* (1993), *Cendres de cailloux* (1993) et *Le chant du Dire-Dire* (1998). Ces trois pièces ont en commun la mise en scène de communautés imaginaires en crise et l'adoption d'une forme narrative proche de l'anamnèse, où le récit de l'action est fait après coup. L'objectif de ce mémoire est d'étudier la façon dont, dans ces trois pièces, la tentative de résoudre la crise communautaire est liée à la mise en récit des événements dans le contexte de la représentation théâtrale.

Dans un premier temps, l'analyse situe l'œuvre de Daniel Danis dans le champ théâtral québécois par rapport aux enjeux et aux pratiques qui lui sont propres dans le contexte d'une société minoritaire et d'une littérature périphérique, et s'intéresse aux questions de l'identité et de l'altérité ainsi qu'à la relation entre le corpus québécois et le contexte sociohistorique et linguistique. Les différentes réponses esthétiques à la crise du drame aristotélicien, crise théorisée par Peter Szondi et par Jean-Pierre Sarrazac, sont aussi explorées, ainsi que leur influence sur la dramaturgie québécoise contemporaine.

Les trois textes sont ensuite étudiés en parallèle de façon plus approfondie. À la lumière des théories de la communauté, de l'altérité et du drame contemporain, mais surtout des textes eux-mêmes et de leurs réseaux isotopiques, l'analyse se penche sur l'identité des communautés imaginaires et sur leurs principes de fonctionnement ainsi que sur leur rapport à l'altérité et à la parole. Cet examen amène à s'interroger sur la crise que traversent les communautés imaginaires et sur les modalités de résolution possibles dans le contexte de la représentation théâtrale.

Enfin, des études sur la mythologie (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*), sur le récit (Paul Ricoeur, *Temps et récit*) et sur les métaphores de la mémoire guident l'analyse formelle du modèle de la pièce-anamnèse. Le mémoire s'intéresse principalement à la ritualisation du matériau narratif dans *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire*, qui confère une fonction réparatrice au récit mythique mis en scène et permet ainsi la résolution de la crise communautaire. Ces trois pièces suggèrent qu'en s'ouvrant sur l'Autre-spectateur par l'entremise du rituel de la représentation, il est possible de continuer à exister, ne serait-ce que dans le récit, après la tragédie de l'éclatement communautaire.

Mots-clés : récit, dramaturgie, Québec, Daniel Danis, communauté, mythe, identité, altérité, parole, mémoire, théâtre

INTRODUCTION

Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu.
Daniel Danis, *Cendres de cailloux*

La famille joue depuis longtemps un rôle central au théâtre en tant que métaphore de la communauté. Des tragédies antiques au théâtre contemporain, du courant naturaliste au courant symboliste, les exemples sont multiples : des pièces de William Shakespeare, Anton Tchekhov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Georges Feydeau, Jean Anouilh, Harold Pinter, Caryl Churchill, Michel Tremblay, Jean-Pierre Ronfard, Michel Marc Bouchard, Marco Micone ou Wajdi Mouawad (pour ne nommer que ceux-là) font de la famille un microcosme social qui permet de mettre en scène des enjeux qui la dépassent. En tant qu'institution, la famille met en jeu, à petite échelle, les normes et les conventions de la société et constitue la forme la plus essentielle du lien social. Ainsi, les communautés familiales imaginaires qu'on retrouve dans ces pièces traversent bien souvent des crises qui se font l'écho de celles que traversent des communautés bien réelles, et leur représentation scénique amène à s'interroger sur les modes de résolution qui s'offrent dans le monde réel. En effet, comme le soutient Paul Ricoeur, l'exercice du récit (de fiction ou historique) permet de mieux comprendre l'expérience humaine de la réalité et du temps :

Il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou, pour le dire autrement : *que le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle* (Ricoeur, 1991, p. 105, l'auteur souligne).

Ainsi, c'est de l'acte de raconter que proviendrait l'intelligibilité du temps, mais aussi la perception de la causalité. En organisant les événements d'une façon narrative qui tient compte de leur dénouement, l'humain peut en tirer des rapports de causalité : « en lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales » (Ricoeur, 1991, p. 131). Ces fonctions du récit s'ajoutent à un

rôle que joue le genre théâtral depuis ses origines : celui d'aider la communauté du public à appréhender le réel à travers la représentation, que ce soit par la catharsis¹, par « la représentation de son être-dans-le-monde » (Brisset, 1990, p. 12), ou encore par la transmission des mythes qui composent son imaginaire collectif.

Le théâtre du dramaturge québécois Daniel Danis mise sur ces caractéristiques du récit et du genre dramatique. Dans plusieurs de ses pièces (près d'une vingtaine entre 1993 et aujourd'hui), l'auteur met en scène des familles ou des tribus, des communautés imaginaires en crise chez qui la prise de parole, le récit et la construction d'une mythologie collective occupent une place centrale. À travers la mise en scène de ces familles plus ou moins élargies, il aborde les questions de l'identité, de l'altérité, de la mémoire et du corps dans un univers mythique, et il pose « des questions au théâtre et à [sa] société » (Saint-Hilaire, 1994).

Né au Saguenay, auteur de théâtre, comédien et artiste visuel, Daniel Danis est souvent associé à ce que Jane Moss appelle la « dramaturgie de la parole » (Bednarsky et Oore [dir. publ.], 1997, p. 117), aux côtés d'auteurs comme René-Daniel Dubois, Normand Charette, Larry Tremblay, Yvan Bienvenue et Serge Boucher. La particularité de cette « nouvelle génération de dramaturges » (*ibid.*) qui apparaît au Québec dans les années 1980-1990 et s'inscrit dans la lignée du théâtre de Philippe Minyana et de Bernard-Marie Koltès (Desrochers, 1999, p. 120) est la forme essentiellement narrative des pièces qui en sont issues. Comme le remarque Nadine Desrochers, il s'agit d'un théâtre de la parole (par opposition à un théâtre d'action ou de mouvement), « peuplé de narrateurs qui racontent bien plus qu'ils n'agissent » (Desrochers, 1999, p. 119).

Chez Daniel Danis, plus encore que chez ses contemporains québécois, le récit est au fondement même de l'écriture. Dans plusieurs de ses pièces, les personnages ont des

¹ Dans la *Poétique*, Aristote désigne d'emblée le *muthos*, c'est-à-dire « l'art de composer les histoires, les fables, les intrigues » (Ricoeur, 1991, p. 69) comme l'objectif premier de l'auteur dramatique : « Il est donc clair d'après cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers » (Aristote, 1990, p. 99). La représentation de cette histoire a pour objectif la catharsis, c'est-à-dire qu'« en représentant la pitié et la terreur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 34).

répliques « didascaliques² » où la parole décrit l'action : « JOËLLE. Je cours après ma fille pour lui maudire un coup de torchon. Je l'accroche par le chignon » (Danis, 2007b, p. 14), ou encore « SOLEIL, LA DIDASCALIENNE. Pendant qu'il lui donne un biberon sorti de sa poche, sa tête d'angoisse se reflète dans l'eau d'une larme de son bébé » (Danis, 2005, p. 14). Ainsi, les personnages racontent leurs actions ou celles des autres plutôt que de simplement les accomplir sur scène : la *diegesis* (le récit) remplace la *mimesis* (l'imitation d'actions, concept central du théâtre depuis Aristote). Mais si la majorité des textes de Danis comportent cette caractéristique formelle, ses trois premières œuvres, *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire*, sont certainement celles où l'auteur a poussé cette logique à son paroxysme, et c'est pourquoi nous nous y intéressons particulièrement. En effet, ces trois pièces sont constituées uniquement de répliques narratives et le dialogue direct en est complètement absent. Les personnages de ces trois textes racontent, vraisemblablement à l'intention du seul lecteur-spectateur, les événements survenus *avant* le début de leur monologue, soit *avant* le début de la pièce. Certains d'entre eux sont morts ou devenus muets lors de ces événements, ou alors prennent la parole dans des temporalités différentes rendant le dialogue impossible. Il ne s'agit donc pas de personnages agissants, mais bien de « corps parlants » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 69), comme les désigne Gilbert David, qui adoptent une posture proche de celle du conteur prenant la parole dans l'espace-temps extradiégétique de la représentation. Dans ces trois pièces, les personnages narrateurs sont les membres d'une communauté imaginaire fondée sur les liens familiaux (biologiques ou adoptifs). Composé de fragments de souvenirs individuels, le récit qu'ils font sur scène relate dans le désordre la trajectoire de leur communauté, de sa fondation à son éclatement. En effet, les trois communautés imaginaires traversent une crise qui menace leur unité et mène à leur dissolution, affectant ses membres de façon plus ou moins permanente. Il s'agit là d'une narration de l'après-catastrophe, alors qu'il est trop tard pour changer le cours des événements. Le drame qui a eu lieu est à l'origine de la prise de parole, et cette parole

² C'est-à-dire des répliques dont la forme et la fonction rappellent celles des didascalies, ces indications scéniques laissées par l'auteur dramatique à l'intention du comédien, du metteur en scène ou du lecteur.

pourrait bien constituer une tentative de se réunir dans le récit après l'éclatement de la communauté.

Celle-là est la première pièce de Daniel Danis et elle annonce la démarche esthétique de l'auteur en ce qui concerne la forme exclusivement narrative. Le texte, dont la rédaction commence en 1988, est d'abord l'objet d'une lecture publique organisée par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) en 1991 sous le titre *Le gâchis*. Il est ensuite créé, sous son titre actuel, à l'Espace Go³ à Montréal en 1993. Cette même année, *Celle-là* reçoit le Prix de la critique de Montréal et le Prix du Gouverneur général du Canada. Le texte est ensuite repris, notamment, au Théâtre de la Colline⁴ à Paris en 1995 et remporte le Prix de la meilleure création de langue française du Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale de Paris. Écrit en vers et composé de scènes numérotées et titrées, le texte est un contrepoint de récits provenant de trois personnages qui, comme l'indique la didascalie initiale, prennent chacun la parole dans une temporalité différente : « la parole des trois personnages se superpose dans certaines scènes, sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène » (Danis, 1993, p. [8]⁵). Le Vieux, la Mère et le Fils sont les trois personnages qui composent la communauté imaginaire qui est en fait une famille clandestine, fruit d'une relation adultère. Le Vieux, qui est marié à une femme dont il a deux enfants légitimes, Simon et Shirley, entretient une relation secrète avec la Mère; le Fils, Pierre, est issu de cette relation et ignore l'identité de son père jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge adulte. Après la mort de la Mère, tuée par des cambrioleurs, les trois membres de la famille font le récit désordonné des événements qui ont mené à la fondation, puis à l'éclatement de leur communauté.

La Mère, alors âgée de 17 ans et aux prises avec une épilepsie mal contrôlée, est d'abord chassée par ses parents à la suite d'aventures amoureuses avec deux garçons du voisinage. Placée au couvent par son frère qui est curé, elle y reste pendant dix ans comme ménagère. À 27 ans, elle réclame sa liberté : « Ça peut pas durer / d'être toujours ménagère ci. / Le corps

³ Mise en scène de Louise Laprade.

⁴ Mise en scène d'Alain Françon.

⁵ Dans les références, *Celle-là* sera désormais désignée par les initiales CL, suivies du numéro de page.

reste cloître. / Ça m'étouffe. / Le corps veut un enfant / être mère » (CL, p. 26). Son frère, devenu évêque entre-temps, lui trouve un logement : le Vieux, qui doit un service à l'évêque, chasse ses locataires du rez-de-chaussée et fournit gratuitement le logis à la Mère. Il développe avec elle une relation clandestine et, un an plus tard, le Fils naît de leur union. Alors que Pierre a environ cinq ans, la Mère l'attaque avec des ciseaux lors d'une crise d'épilepsie : cet événement qui cause l'éclatement de la famille est désigné par les personnages par l'expression « le gâchis » et constitue l'élément central de leurs récits. Après le « gâchis », le Fils fait un long séjour à l'hôpital avant d'être envoyé chez un oncle éloigné, et la Mère est renvoyée au cloître pour trente mois. À sa sortie du cloître, elle rentre au logis et reste sans nouvelles de Pierre jusqu'à ce qu'elle meure, plus de vingt ans plus tard, lors d'un cambriolage. Le Vieux, qui habite toujours l'appartement du dessus, trouve le corps, et Pierre, alors devenu adulte mais « resté dans sa tête d'enfant » (CL, p. 79), rentre au logis pour y vivre. C'est à ce moment que les personnages prennent la parole pour raconter : la Mère parle dans les instants qui précèdent sa mort, le Vieux parle après la mort de la Mère, et le Fils parle alors qu'il est revenu au logement de la Mère, après que le corps a été enlevé.

Suivant de près *Celle-là*, *Cendres de cailloux*, deuxième pièce de Daniel Danis, est aussi créée sur scène en 1993, à la fois au Théâtre de la Rubrique de Jonquière et à l'Espace Go de Montréal⁶ (à moins d'un mois d'intervalle), après avoir été mise en lecture en 1992 au CEAD. Elle remporte notamment le Masque du texte original en 1994 et est traduite en cinq langues en plus d'être reprise dans plusieurs théâtres de la francophonie. Écrit lui aussi en vers et composé de 39 parties titrées qu'on pourrait qualifier de tableaux, le texte de *Cendres de cailloux* est également un contrepoint de répliques narratives dont le dialogue direct est absent. De plus, comme dans *Celle-là*, « au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu » (Danis, 2000, p. [8]⁷), c'est-à-dire que les personnages prennent la parole après les événements qui constituent la trajectoire de la communauté. Toutefois, cette dernière est à géométrie variable, c'est-à-dire qu'elle se modifie au gré du récit fait par les quatre personnages, Clermont, Pascale, Shirley et Coco.

⁶ Mise en scène de Dominick Bédard (Jonquière) et de Louise Laprade (Montréal).

⁷ Dans les références, *Cendres de cailloux* sera désormais désignée par les initiales CDC, suivies du numéro de page.

Clermont et Pascale sont père et fille. Alors que Pascale a onze ans, sa mère Éléonore est tuée par un inconnu dans la boutique où elle travaille. Endeuillés, Clermont et Pascale quittent donc la ville et s'installent dans une maison près de Saint-Raymond-de-Portneuf avec l'intention de la rénover. Clermont s'enferme alors dans un mutisme dont il ne sort que pour s'adresser à sa fille et aux experts qu'il engage pour l'aider à mettre en place une ferme et un potager sur sa terre. Shirley, employée de la bibliothèque, le remarque et décide de gagner son cœur. Or, Shirley appartient à une bande de jeunes adultes désœuvrés qui multiplient les petits délits et les fêtes macabres (notamment le meurtre sacrificiel d'animaux et la profanation de tombeaux) et qui prennent souvent Clermont pour cible lors de leurs plaisanteries. Lorsque Clermont, furieux d'apprendre que Shirley interroge Pascale à son sujet, la confronte devant sa bande, ceux-ci lui enjoignent de ne pas se laisser faire. Shirley fait donc le serment de se venger de Clermont, un serment qui mènera tous les personnages à leur perte. Des années plus tard, le deuil de Clermont s'est amoindri et il se laisse finalement charmer par Shirley, laquelle décide de mettre de côté sa vie d'avant et de couper les ponts avec la bande pour commencer une nouvelle existence avec lui. Coco, membre du groupe et amoureux de Shirley, ne l'entend pas ainsi : il exige que Shirley tienne sa promesse de vengeance en gage de loyauté envers ses amis de longue date. Avec Coco, Shirley organise donc une ultime « écoeuranterie » (*CDC*, p. 111) : elle commence par simuler un accident de voiture dans lequel elle serait morte brûlée vive; trois jours plus tard, alors que Clermont se rend, dévasté, au supposé enterrement, elle l'attend, bien vivante, assise dans l'herbe du cimetière avec Coco et leurs amis. Lorsqu'il comprend la supercherie, Clermont devient fou de douleur et met le feu à sa maison avant de s'enfermer à nouveau dans un mutisme définitif. Shirley décide de rester à ses côtés malgré tout et brise ses liens avec la bande, au désespoir de Coco qui se tire une balle dans la tête. Devenue orpheline à 18 ans, Pascale décide de partir ailleurs. C'est après la mort de Coco et après l'enfermement de Clermont dans le silence que le récit commence, contre toute vraisemblance. C'est ce qui donne aux personnages cette posture de conteur : s'il est impossible qu'ils s'expriment dans l'espace-temps diégétique, ils peuvent prendre la parole dans l'espace-temps extradiégétique de la représentation, s'adressant au spectateur en lui laissant la responsabilité de faire surgir le sens à même l'entrelacement des monologues.

Dans *Le chant du Dire-Dire*, nous sommes aussi en présence de personnages narrateurs, mais la communauté prend une forme stable à partir de la catastrophe initiale qui soude leur union : il s'agit de la Société d'amour Durant, nom que se donne la fratrie des quatre orphelins Durant. Ce texte, qui est le troisième de Daniel Danis, a lui aussi fait l'objet d'une lecture publique au CEAD (en 1996) avant d'être créé à l'Espace Go⁸, en 1998, et au Théâtre de la Colline⁹, en 1999. Il a également reçu le Prix du Gouverneur général du Canada en 2007. Contrairement aux deux précédents, il n'est pas écrit en vers, mais en prose. Il est toutefois divisé lui aussi en tableaux titrés, non numérotés et appelés des « Dires » : par exemple, « Le Dire : Émerger pour le temps des partages » (Danis, 2006, p. 13¹⁰). On compte 21 « Dires » dans le texte, dont trois portent le même titre, « L'heure des soins d'amour » (CDD, p. 38, 43 et 47). Contrairement aux personnages de *Celle-là*, les frères Durant partagent une temporalité homogène. Toutefois, leur prise de parole semble s'accomplir après les événements, qui sont généralement racontés au passé¹¹, et semble avoir lieu dans un espace-temps extradiégétique, car la dernière réplique des frères indique qu'ils ne sont pas en mesure de parler dans la diégèse : « LES TROIS. Brusquement, ils se sont coupé la langue. » (CDD, p. 73). On ne peut pas présumer que ce geste d'automutilation survient après la prise de parole, puisqu'il est raconté au passé, ce qui défie toute vraisemblance. Nous sommes donc devant une situation similaire aux deux autres pièces : après les événements, une communauté raconte sa fondation et la crise qu'elle a traversée, cette fois-ci dans un univers quasi mythologique où les forces de la nature jouent un rôle majeur.

La communauté des Durant est composée de quatre personnes : « dans l'ordre d'âge, ils se prénomment Rock, William, Fred-Gilles, Noéma et se nomment tous Durant » (CDD, p. [11]). Il ne s'agit pas de frères et sœur biologiques : nés de parents différents, ils ont tous été

⁸ Mise en scène de René-Richard Cyr.

⁹ Mise en scène d'Alain Françon.

¹⁰ Dans les références, *Le chant du Dire-Dire* sera désormais désignée par les initiales CDD, suivies du numéro de page.

¹¹ En fait, dans les trois pièces, on observe une oscillation des désinences verbales qui passent du présent au passé ou même au futur dans une même réplique, voire dans une même phrase. Le temps de verbe privilégié reste toutefois l'imparfait. Nous reviendrons plus longuement sur la question des désinences verbales dans le chapitre 2.

adoptés par les Durant. Ils ont grandi ensemble, unis par un objet inventé par leurs parents adoptifs pour les encourager à parler : le Dire-Dire. Alors que les enfants Durant sont encore jeunes, les parents Durant sont tués lors d'un orage particulièrement violent, pendant lequel les éléments naturels semblent prendre une forme humaine. Noéma, touchée par l'éclair lors de cet orage, lévite et acquiert une voix de chanteuse. Orphelins, les enfants Durant décident de rester ensemble dans la maison familiale malgré les inquiétudes des « municipiens », les habitants de la municipalité avoisinante, qui voudraient les placer en familles d'accueil. Ils grandissent donc sans parents, plus ou moins encadrés par leur oncle, maire de la municipalité, et par le docteur Forgeron et sa femme, qui voudraient bien adopter Noéma. Lorsque Noéma atteint l'âge de vingt ans, elle quitte ses frères pour aller chanter dans les bars de la région et, lorsqu'elle rentre à la maison, ramenée par deux inconnus, elle se trouve dans un état comateux, devenue complètement muette. Ses frères commencent par la croire saoule et décident de la laisser à l'extérieur jusqu'à ce qu'elle dégrise, mais voyant que son état ne s'améliore pas, ils se décident à la guérir par des « soins d'amour » (*CDD*, p. 38). Ils l'installent dans une baignoire derrière la maison, harnachée et entourée de draps, pour la laver, l'enduire de crème, la parfumer et la maquiller jusqu'à ce qu'elle redevienne elle-même. Or, Noéma ne guérit pas, mais se met à s'illuminer. Les municipiens finissent ainsi par découvrir sa présence et insistent pour qu'elle voie un docteur, ce qui crée une première crise au sein de la Société d'amour Durant : Rock, sans l'accord de ses frères, emmène Noéma à l'hôpital où on lui découvre un caillot au cerveau. Les frères, toujours en conflit, poursuivent malgré tout leurs « soins d'amour », et des municipiens hystériques envahissent progressivement leur terrain et leur maison pour voir Noéma « s'allumer », convaincus qu'il s'agit d'un miracle. William et Fred-Gilles perdent complètement la maîtrise de la situation et réclament l'aide de Rock alors que le docteur Forgeron arrive avec un mandat de la cour pour placer Noéma en institution. Les trois frères, aidés par l'orage qui semble mettre ses forces de leur côté, récupèrent leur sœur et s'enfuient dans la forêt marécageuse qui borde leur terrain, pour ensuite enfoncer Noéma dans l'eau afin de la rendre à son « mari Tonnerre » (*CDD*, p. 72). C'est alors que « les éclairs entrent dans le Dire-Dire pour la suite du monde » (*CDD*, p. 73) et que les frères Durant se percent les tympans, se crèvent les yeux et se coupent la langue.

Celle-là, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire* sont donc construites selon un même procédé, celui de l'anamnèse : les trois pièces sont des récits après coup d'un drame qui est raconté dans un désordre évoquant le processus mnésique, à travers les points de vue subjectifs des différents personnages. Ces derniers, qu'on pourrait plutôt considérer comme des voix ou des corps parlants, émergent du néant « pour le temps des partages » (CDD, p. 13), puisque certains sont morts ou sont devenus muets lors du drame. Leurs récits ont également en commun de relater la trajectoire de la communauté à laquelle ils appartiennent, sa fondation, la crise qu'elle traverse, puis son éclatement. C'est donc cette parenté de forme et de contenu entre *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire* qui nous pousse à en faire une analyse conjointe autour d'un enjeu commun : la rencontre entre le récit et la scène dans le contexte d'un discours sur la communauté. Si le récit est omniprésent dans ces trois pièces, nous sommes malgré tout au théâtre, et non simplement dans un livre imprimé. La scène est le lieu auquel la parole des personnages est destinée, le lieu où elle devra cohabiter avec des corps et entrer en dialogue métaphorique avec son interlocuteur privilégié, le spectateur. Les personnages semblent d'ailleurs raconter dans un espace-temps extradiégétique qui pourrait bien être celui de la représentation. Or, leur récit est subjectif : il s'agit d'une forme de témoignage. Pour Alain Ehrenbergh (2003), le témoignage, même s'il est un acte individuel, est un moyen de rester en contact : il constitue l'ultime moyen de communication, le dernier recours pour joindre l'Autre lorsque toutes les tentatives ont échoué, ce qui est le cas dans ces communautés éclatées. Yves Jubinville va plus loin en affirmant que, chez Danis, le témoignage est « une parole qui, au lieu de dissoudre le corps social dans la pâte individualiste, sert de rappel incessant, à qui sait l'entendre, de la permanence du lien social » (Hébert et Perelli-Conto [dir. publ.], 2004, p. 56). Ainsi, alors que certains chercheurs voient un échec du dialogue et une « exhibition de la non-communication » (Ubersfeld, 1996, p. 42) dans la forme narrative au théâtre, nous sommes malgré tout en présence d'une prise de parole collective chez Danis : dans le contexte de la représentation, le monologue peut devenir dialogue indirect, les souvenirs individuels peuvent devenir mémoire collective et la communauté peut se réunir dans le récit.

Dans cette perspective, nous aurions pu étudier la plupart des pièces de Daniel Danis, puisqu'il s'agit d'un enjeu récurrent dont on trouve des variations dans toute l'œuvre du

dramaturge; toutefois, il est impossible de couvrir ici la vingtaine de textes publiés par l'auteur. Nous aurions pu alors nous arrêter à ce que l'auteur appelle « La trilogie des souliers » (Danis, 2005, p. [8]), qui regroupe *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *e*, la quatrième pièce de Danis. Or, non seulement cette trilogie a-t-elle déjà fait l'objet d'un mémoire de maîtrise (Goian, 2005), mais la parenté de forme et de contenu n'y est pas aussi grande que dans les trois premiers textes, ce qui ne nous aurait pas permis d'organiser l'analyse autour de caractéristiques communes comme ce sera le cas ici. En effet, *e* ne met pas en scène une communauté familiale, mais une tribu (une cinquantaine de personnages ont la parole sur scène), et n'emprunte pas la forme de l'anamnèse. Enfin, en plus de constituer les fondations d'une démarche esthétique personnelle et d'une réflexion sur la communauté qui se poursuivra en s'élargissant dans les œuvres suivantes, les trois pièces de notre corpus s'inscrivent dans l'émergence d'un courant du théâtre québécois, celui de la dramaturgie de la parole. Par les différents enjeux qu'elles abordent (la communauté, mais aussi l'identité, l'altérité, la mémoire collective et la résolution de crise), elles contribuent toutes à placer Daniel Danis dans une position médiane dans le champ théâtral québécois, entre le théâtre québécois à caractère national et le théâtre qu'on pourrait appeler « postnational ».

Assez peu d'études (principalement des articles ou des chapitres d'ouvrages collectifs¹²) ont été consacrées au théâtre de Daniel Danis, et aucune ne concerne notre corpus en tant qu'ensemble. Les chercheurs qui se sont intéressés à la dramaturgie de Danis se sont surtout penchés sur les questions de la parole et de la narrativité, et quelques-uns ont étudié les enjeux de la mémoire et du caractère mythologique des œuvres. Toutefois, à l'exception d'une communication d'Yves Jubinville lors du colloque *Dire-Dire les voix* (David [dir. publ.], 2008), aucune étude ne s'intéresse de façon approfondie à la question de la communauté dans le théâtre danisien, et encore moins au lien entre cet enjeu et la forme narrative. C'est donc là que réside l'intérêt de ce mémoire et de l'hypothèse qu'il soutient : en puisant dans des théories concernant le champ littéraire, le théâtre québécois, le drame contemporain, le récit, l'altérité et le mythe, nous tenterons de démontrer que, dans *Celle-là*,

¹² Voir Bednarski et Oore ([dir. publ.], 1997), Bovet ([dir. publ.], 2007), Desrochers (1999), Hébert et Perelli-Contos ([dir. publ.], 2004), Lesage (1996, 2010), Moss (2009a), Sarrazac et Naugrette ([dir. publ.], 2005).

Cendres de cailloux et *Le chant du Dire-Dire*, la tentative de résoudre la crise communautaire passe par la mise en récit des événements dans le contexte de la représentation théâtrale.

Nous tâcherons d'abord de situer l'œuvre de Daniel Danis dans le champ théâtral québécois en analysant les enjeux et les pratiques propres à la littérature et au théâtre québécois dans le contexte d'une société minoritaire et d'une littérature périphérique¹³. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux questions de l'identité et de l'altérité ainsi qu'à la relation entre le corpus québécois et le contexte sociopolitique et linguistique. Nous verrons aussi comment s'articulent, au Québec, les différentes réponses esthétiques à la crise du drame aristotélicien théorisée par Peter Szondi (voir Ivernel, 1999) et par Jean-Pierre Sarrazac (1981) afin de mieux saisir les caractéristiques de la dramaturgie de la parole.

Cet aperçu de la trajectoire du théâtre québécois et de la position de Daniel Danis par rapport aux différents enjeux et courants du théâtre contemporain nous fournira les bases sociohistoriques nécessaires pour nous pencher sur la nature et le fonctionnement des communautés danisiennes. À la lumière des théories de la communauté (Tönnies, 1944), des actes de langage (Kerbrat-Orechionni, 2008), de l'altérité (Harel, 2005) et du drame contemporain (Sarrazac, 1981, et Ubersfeld, 1996), mais surtout à la lumière des textes eux-mêmes et de leurs réseaux isotopiques, nous analyserons l'identité des communautés imaginaires et leurs principes de fonctionnement ainsi que leur rapport à l'altérité et à la parole. Cet examen nous amènera à nous interroger sur la crise que traversent les communautés imaginaires et sur les modalités de résolution possibles dans le contexte de la représentation théâtrale.

Enfin, nous nous intéresserons particulièrement à la nature et à la forme du récit fait par les communautés imaginaires en nous penchant sur sa dimension mythique et son caractère ritualisé. Des études sur la mythologie (Lévi-Strauss, 1974), sur le récit (Ricoeur, 1991) et sur les métaphores de la mémoire chez Daniel Danis (Lesage, 1996) nous guideront dans l'analyse formelle de la pièce-anamnèse et de sa fonction réparatrice. Il s'agira

¹³ Voir surtout Bélair (1973), Belleau (1981), Brisset (1990), Casanova (2008) et Przychodzen (2001).

principalement d'étudier la ritualisation du matériau narratif dans *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire* afin d'en tirer des conclusions sur la fonction du récit mythique mis en scène dans la résolution de la crise communautaire.

Ce mémoire permettra ainsi d'approfondir la connaissance du théâtre de Daniel Danis en empruntant un angle d'approche différent par rapport aux études qui le précèdent, c'est-à-dire la résolution de la crise communautaire sur scène. L'analyse de la dramaturgie québécoise s'enrichira également d'un examen des enjeux propres au champ théâtral québécois dans le théâtre de Daniel Danis, puisque ce dernier est souvent présenté comme un héritier du théâtre européen contemporain, dont l'influence sur la dramaturgie de la parole a été amplement démontrée. Tout en nous appuyant sur le travail de nos prédécesseurs, nous souhaitons donc ouvrir, par cette analyse, de nouvelles avenues de recherche sur la dramaturgie de Daniel Danis, mais également sur l'ensemble de la dramaturgie québécoise contemporaine.

CHAPITRE I

DU THÉÂTRE DE LA LANGUE À LA DRAMATURGIE DE LA PAROLE : TRAJECTOIRE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

De la voix au geste, jusqu'à la peau, tout le corps est actif dans le discours. Mais c'est un corps social, historique, autant que subjectif.

Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*

Les pièces de théâtre de Daniel Danis font l'objet d'une réception critique polarisée selon que leurs commentateurs sont Européens ou Québécois : alors que, comme le remarque Jane Moss, les premiers ont tendance à noter « l'exotisme québécois » (Moss, 2009b) des textes de Danis¹, les seconds le comparent volontiers à un Bernard-Marie Koltès ou à un Philippe Minyana². Bien que, des deux côtés de l'Atlantique, ces deux positions soient loin d'être sans nuances, leurs prémisses sont trop diamétralement opposées pour ne pas cacher, sinon un malaise, du moins un flou quant à la québécoité non élucidée de la dramaturgie de Daniel Danis.

Si les compatriotes de l'auteur semblent faire abstraction du caractère national de ses œuvres, c'est peut-être parce que les questions de l'identité collective et de l'appartenance nationale occupent une place de moins en moins importante dans le discours critique actuel sur la littérature québécoise. Comme le remarque Simon Harel, les discours de la postmodernité et de la diversité rendent obsolètes, voire suspectes, les revendications identitaires; le discours national, quant à lui, « a mauvaise presse chez beaucoup

¹ Voir notamment le document d'accompagnement préparé par la compagnie française Création Logomotive (Création Logomotive, 1996) et le commentaire de Jean-Pierre Ryngaert, à propos de *Celle-là* : « pour moi, le texte n'arrête pas de parler du Québec de manière assez précise, à une époque donnée » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 186).

² Voir les articles de Lesage (1996), Desrochers (1999), Porter (2004).

d'intellectuels québécois dans la mesure où il incarne un espace schématique et contraint » (Harel, 2006, p. 23). En effet, si pendant une longue période de fondation la littérature québécoise s'est définie avant tout par son appartenance nationale et sa différenciation linguistique par rapport à la métropole française³, elle semble désormais avoir transcendé sa condition de littérature périphérique ou minoritaire et s'être affranchie de la « pensée de l'appartenance » (Harel, 2006, p. 21). Il est d'ailleurs courant, depuis une vingtaine d'années, de considérer la littérature du Québec dans le contexte plus inclusif de la contemporanéité et de la francophonie, comme le fait Pierre Nepveu avec *L'écologie du réel* en 1988. Dans son essai, Nepveu considère l'appellation « littérature québécoise » comme un concept faussement totalisant, voire comme une « coquille vide » (Nepveu, 1988, p. 13), et invite à une typologie des œuvres littéraires fondée sur d'autres critères que l'appartenance au corpus national⁴.

Au théâtre, il est d'autant plus malaisé de parler aujourd'hui d'identité collective que la rupture avec le politique et le social a été particulièrement marquée chez les créateurs et sur les scènes lors de ce que Janusz Przychodzen appelle le « virage identitaire » (Przychodzen, 2001, p. 216), dans les années 1980⁵. Peu après la victoire du NON au référendum sur la souveraineté-association, le théâtre de création collective qui constituait une grande part du

³ Les auteurs d'*Histoire de la littérature québécoise* précisent que « dès le XIX^e siècle, cette littérature s'est définie comme un projet "national" » (Biron *et al.*, 2007, p. 12) et qu'à partir de 1860, avec le mouvement de littérature nationale lancé par l'abbé Casgrain, « langue, religion et patrie vont désormais de pair » (Biron *et al.*, 2007, p. 58). Au théâtre, c'est dès 1803, avec *L'anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel, « que les conflits linguistiques sont le moteur de la dramaturgie québécoise » (Robert, 1998, p. 47, l'auteur souligne).

⁴ Cette approche prévaut également dans le milieu du théâtre : voir notamment Bednarski et Oore ([dir. publ.], 1997), ou encore la mission de la Commission internationale du théâtre francophone, qui travaille depuis 1987 « à créer des rencontres d'artistes de théâtre d'Afrique, d'Amérique et d'Europe que la langue française unit et sépare à la fois » (Claing, 2008, p. 6), poussant ainsi le théâtre québécois à sortir de ses frontières géographiques et politiques et insistant sur son appartenance à une communauté internationale, celle de la francophonie.

⁵ Przychodzen situe le moment-clé du « virage identitaire » lors de la création de *Vie et mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard par le Nouveau Théâtre Expérimental, à la Saint-Jean-Baptiste de 1982. Pour Przychodzen, cette pièce de 15 heures marque « une brèche dans l'évolution de la dramaturgie québécoise dans la mesure où elle se présente à la fois comme une dernière création collective et une première représentation théâtrale de ladite création » (Przychodzen, 2001, p. 216).

théâtre québécois⁶ et qui était « destiné au départ à ne servir que comme instrument de revendication sociale et nationale » (Przychodzen, 2001, p. 208) a disparu progressivement alors qu'un autre courant a pris une place grandissante sur scène. Il s'agit d'un théâtre d'auteur « post-national, post-réaliste et post-collectif » (Przychodzen, 2001, p. 224), c'est-à-dire un théâtre dépolitisé, prenant sa source « moins dans l'évolution sociopolitique que dans le cheminement esthétique » (Bednarski et Oore [dir. publ.], 1997, p. 12) et s'inspirant des courants européens.

Or, affirme Simon Harel, « qu'on le veuille ou non, le discours national est une seconde peau, une identité multiforme qui, dans le cas du Québec, travestit nos discours » (Harel, 2006, p. 29). Même si le champ littéraire québécois a acquis sa pleine autonomie et que la littérature s'est émancipée de sa fonction identitaire, la question de l'appartenance reste en trame de fond des choix qu'implique l'acte d'écriture. Ainsi, dans *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, la question nationale n'est pas directement abordée⁷ et la forme narrative, fondée sur les récits subjectifs, est proche de celle qu'empruntent plusieurs dramaturges étrangers contemporains, mais les trois pièces sont tout de même marquées par des enjeux propres au théâtre nationaliste, notamment les questions de l'identité collective, de la langue, du rapport à l'altérité menaçante, de l'appropriation du territoire et de l'éclatement communautaire. La dramaturgie danisienne est donc au confluent des courants idéologiques et esthétiques du théâtre québécois, ce qui justifie sans doute sa réception contrastante de part et d'autre de l'Atlantique, mais ouvre également la réflexion sur la manière dont, à l'extérieur du paradigme national, le théâtre québécois peut revisiter les questions de l'identité, de la communauté et du rapport à l'Autre. Le présent chapitre aura donc pour objectif de cerner les enjeux sociopolitiques, institutionnels et formels des phases de fondation et de dépolitisation du théâtre québécois et de situer les textes de Daniel Danis par rapport à ces enjeux. Nous

⁶ Il importe de préciser qu'en parallèle de ce courant qu'on pourrait qualifier de « nationaliste » se développe, dès les années 1960, un courant de théâtre expérimental qui prend déjà ses distances avec l'idéologie nationale. Cette posture gagnera simplement en importance à l'apparition de la nouvelle dramaturgie des années 1980, qui investira les lieux jusqu'alors associés à ce courant (Nouveau théâtre expérimental, Théâtre expérimental des femmes devenu Espace Go, etc.).

⁷ Sauf rapidement dans une réplique de Coco, dans *Cendres de cailloux* : « J'ai de la haine pour un pays / qui en finit plus / d'être jamais un pays » (CDC, p. 69).

jeterons ainsi les bases théoriques qui permettront de comprendre comment ces trois œuvres abordent la question de la communauté dans le contexte de la représentation théâtrale. La première partie examinera les paramètres sociopolitiques qui influencent les champs littéraire et théâtral québécois, puis dressera un portrait des pratiques scéniques et dramaturgiques de la première phase de la dramaturgie québécoise. Il s'agira principalement de cerner les enjeux du théâtre nationaliste et d'analyser le rôle qu'y jouent les questions de la langue, de l'identité et du rapport à l'altérité. La deuxième partie définira les enjeux formels et thématiques de la dépolitisation du théâtre québécois et étudiera particulièrement l'influence du théâtre européen dans les transformations formelles qui suivent le virage identitaire.

1.1 La « fragilité existentielle » et la phase de fondation

Jérôme Meizoz définit la posture d'auteur comme « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (Meizoz, 2007, p.18), mais surtout comme une position construite par l'auteur en rapport avec les autres postures et les autres pratiques qui se retrouvent dans le même champ. Ainsi,

si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif. Comprendre un trait postural comme une histoire unique à soi suffisante est aussi absurde, selon l'image de Bourdieu, que de tenter de rendre raison d'un trajet de métro sans prendre en compte la structure du réseau. Il faut connaître l'espace artistique (le champ à production et réception) pour que la posture qui s'y exprime fasse pleinement sens, et *relationnellement*. La posture d'un auteur s'exerce en général en relation, voire contre d'autres postures saillantes dans les œuvres mêmes (Meizoz, 2007, p. 26, l'auteur souligne).

Penchons-nous donc sur le champ littéraire québécois pour mieux comprendre par la suite les postures que peuvent y occuper ses auteurs et, en particulier, ses auteurs dramatiques, aux prises avec des enjeux qui leur sont propres. Si, pour Bourdieu, le champ littéraire est polarisé entre les sphères de la production restreinte et de la grande production, ou, en d'autres termes, « entre l'art et l'argent » (Bourdieu, 1998, p. 270), le champ littéraire québécois se double quant à lui d'une seconde polarisation qui vient (sur)déterminer les postures envisageables. Comme elle se construit en périphérie de la « capitale littéraire » (Casanova, 2008, p. 49) et linguistique que constitue Paris, la littérature québécoise, comme toutes les littératures minoritaires, est divisée entre les deux familles de stratégies identifiées par Pascale Casanova dans *La république mondiale des lettres* :

Fondatrices de toutes les luttes à l'intérieur des espaces littéraires nationaux, [ces stratégies] sont d'une part *l'assimilation*, c'est-à-dire l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant, et d'autre part la dissimilation ou la *différenciation*, c'est-à-dire l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale (Casanova, 2008, p. 258, l'auteure souligne).

Cette division se manifeste à divers moments de son histoire, qu'on pense notamment aux conflits entre les régionalistes et les exotiques⁸, les premiers prenant ici le parti de la différenciation et les seconds, de l'assimilation.

André Belleau ajoute à cette double polarisation une couche supplémentaire de complexité. Il remarque que, en tant que littérature « doublement marginalisée [...] (par rapport à la France, par rapport à l'Amérique du Nord) » (Belleau, 1983, p. 19), la littérature québécoise est sous-tendue par un conflit de codes majeur : « si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française » (Belleau, 1981, p. 17). C'est-à-dire que si l'institution matérielle (les éditeurs, les critiques, les enseignants, les libraires, etc.) est bel et bien québécoise, son caractère normatif est directement tiré de codes de l'institution littéraire française, qui constitue le centre de la littérature francophone, mais surtout la métropole culturelle du Québec. La posture, pour un auteur québécois, est donc déterminée par les choix que ce dernier fait en matière de stratégie (différenciation ou assimilation) et par son rapport à la norme exogène. C'est pourquoi il faut, dans l'analyse, « tenir compte des tensions et distorsions produites par la rencontre dans un même texte des codes socio-culturels québécois et des codes littéraires français » (Belleau, 1981, p. 18). Belleau donne à ce sujet l'exemple de *Poussière sur la ville* d'André Langevin,

dans lequel un certain pathétisme existencialo-chrétien [...], signal du sérieux, de la hauteur et de la noblesse du ton dans bien des romans français de l'époque [...], s'avère non seulement fortement indexé, mais quasi mis hors d'aplomb par son insertion dans une ville fictive, Macklin, dont la topographie et partant, les rapports humains sont ceux d'une ville « western »! (Belleau, 1981, p. 18)

⁸ La position des exotiques se définit d'ailleurs, selon les auteurs d'*Histoire de la littérature québécoise*, dans des termes qui rappellent la position des commentateurs actuels, qu'on a évoquée plus haut : « d'un côté, les émules de Nelligan, qui regardent du côté de Paris et de la littérature contemporaine, de l'autre les adeptes du régionalisme et de "l'âme canadienne" » (Biron *et al.*, 2007, p. 151, nous soulignons). Toutefois, l'attitude envers Paris s'est transformée et on tente aujourd'hui de défaire la configuration centre/périphérie.

Dans le cas du théâtre de Daniel Danis, encore plus que chez plusieurs de ses contemporains, ce conflit de codes est sensible dans la façon dont les pièces reprennent une forme qui voit le jour dans le champ théâtral européen, celle du contrepoint de récits intimes et dépolitisés, tout en ancrant fortement la narration dans un territoire et une langue québécoise et en explorant des thèmes typiques du théâtre québécois comme la famille, la violence, la religion et le rapport conflictuel à l'altérité. La polarisation de la réception critique des œuvres de Danis est d'ailleurs un résultat de ce conflit de codes et de « la manière dont le discours social québécois [...] contredit, ou bien contourne et généralement subsume les contraintes du code littéraire français » (Belleau, 1981, p. 20).

Au Québec, comme c'est le cas des littératures qui appartiennent à un ensemble linguistique vaste dont elles occupent la périphérie, c'est d'abord par la langue d'écriture que s'expriment les conflits de codes et les stratégies adoptées par les auteurs, en particulier pendant la période qu'on peut appeler, selon le mot de Pascale Casanova, la « phase de fondation », lors de laquelle la langue, la littérature et l'identité sont généralement conçues dans un rapport d'équivalence :

À travers son lien constitutif avec la langue – toujours nationale puisque nécessairement « nationalisée », c'est-à-dire appropriée par les instances nationales comme symbole d'identité –, le patrimoine littéraire est lié aux instances nationales. La langue étant à la fois affaire d'État (langue nationale, donc objet de politique) et « matériau littéraire », la concentration de ressources littéraires se produit nécessairement, au moins dans la phase de fondation, dans la clôture nationale : langue et littérature ont été utilisées l'une et l'autre comme fondement de la « raison politique », l'une contribuant à ennoblir l'autre (Casanova, 2008, p. 62).

La présence symbolique de la France comme métropole culturelle et linguistique et l'omniprésence géographique de l'anglais font du français québécois un objet linguistique hybride, teinté à la fois d'hétéroglossie (pluralité des langues) et d'hétérologie (pluralité des niveaux de langue), selon les termes de Tzvetan Todorov (Todorov, 1981, p. 89). Le choix de la langue est donc particulièrement signifiant en matière d'identité. Devant ces influences coloniales diverses, l'auteur doit prendre position sur un axe linguistique qui s'étend du vernaculaire au français de référence, et le choix de la langue d'écriture devient alors, comme le dit Lise Gauvin, « surconscient » (Gauvin, 2000). Les auteurs aux prises avec cette condition peuvent évidemment tenter d'y échapper en évitant de choisir un camp et en faisant

un compromis entre les niveaux de langue; mais comme le rappelle Sartre, « je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore » (Sartre, 1996, p. 65). Il s'agit donc d'une contrainte inévitable pour l'écrivain autant que pour l'institution : les prises de position linguistiques des auteurs s'ajoutent aux autres critères esthétiques comme des signes d'appartenance qui permettent de les regrouper et de les opposer les uns aux autres.

Ces appartenances linguistiques jalonnent d'ailleurs l'histoire littéraire. Pour Lise Gauvin, la « surconscience linguistique » est un enjeu qui traverse la littérature québécoise depuis Crémazie, lequel, avec son désir d'une langue à soi pour le Canada⁹, crée selon elle un habitus, celui de concevoir la spécificité littéraire en rapport avec le statut linguistique (Gauvin, 2000, p. 31). Cet habitus va moins de soi au théâtre, du moins avant le XX^e siècle. Si la surconscience semble présente, comme on l'a vu, dès la première pièce proprement québécoise¹⁰, les projets de théâtre national et de langue à soi viennent bien plus tard : il faudra attendre les années 1910 pour que la critique soulève le problème de l'accent et de la diction irréalistes des comédiens. En 1938, Gratien Gélinas crée un personnage qui deviendra un véritable héros populaire et qui « parle le langage de chacun » (Biron *et coll.*, 2007, p. 353), Fridolin. Gélinas compte ainsi parmi les premiers auteurs à employer le sociolecte québécois et, à la fin des années 1940, il prend explicitement position pour un théâtre national et populaire (Bovet [dir. publ.], 2007), posant alors les bases « à partir desquelles se développera de façon continue et irréversible le théâtre québécois » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 31). Au théâtre, l'équivalence langue-littérature-identité est nécessairement plus marquée que dans le roman ou la poésie : comme le note Lucie Robert, « c'est la dramaturgie, c'est-à-dire l'écriture, qui a contraint le théâtre à afficher sa dimension nationale, puisqu'elle s'écrit nécessairement dans *une* langue déterminée; puisqu'elle affiche

⁹ « Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Racine et de Bossuet. Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie » (Octave Crémazie, cité dans Biron *et al.*, 2007, p. 104).

¹⁰ Dès *L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel, qui aborde l'anglicisation des classes dominantes en 1803, « la dramaturgie pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler? dans quelles circonstances? pour dire quoi? avec quels effets? dans quelle langue? » (Robert, 1989, p. 167).

la *parole*, c'est-à-dire aussi la voix, l'accent, la variation linguistique » (Robert, 1998, p. 42, l'auteure souligne).

L'apparition tardive des questions d'appartenance nationale dans le théâtre québécois ne peut donc s'expliquer que par l'évolution irrégulière du champ théâtral. En effet, l'institutionnalisation du genre dramatique suit son propre chemin, en marge de l'évolution de la littérature québécoise. Pour des raisons idéologiques autant que matérielles, il faudra attendre le XX^e siècle pour parler d'une institution théâtrale : « la taille réduite de la colonie, les difficultés militaires et économiques, l'opposition de l'Église et ce fait banal, mais déterminant, qu'aucun comédien n'a émigré en Nouvelle-France » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 16) font que, de 1606 à 1758, peu de représentations théâtrales ont lieu sur le territoire du Québec, et il s'agit principalement de productions amateurs. On connaît l'existence de quelques dizaines de spectacles, surtout montés par le Collège des jésuites ou la garnison, au cours de ces 150 ans. Après la Conquête, la scène québécoise sera majoritairement anglophone et assurée par des troupes américaines et européennes en tournée. Ainsi, entre 1765 et 1858, seules 225 soirées de théâtre francophone amateur auront lieu, contre 1450 soirées de théâtre anglophone, majoritairement professionnel (Greffard et Sabourin, 1997, p. 20). Avec la construction, à Montréal, du Monument-National (1893) et du Théâtre des Variétés (1898), deux des premières grandes salles permanentes de théâtre francophone, le « dynamisme de la scène locale se déplace du côté français » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 21). Chez les amateurs, avec les Soirées de famille au Monument-National, comme chez les professionnels du Théâtre des Variétés, l'objectif est d'atteindre une stabilité dans l'offre de théâtre en français. Enfin, vers 1920, « un mouvement en faveur d'un théâtre d'art et de recherche, et d'une dramaturgie nationale » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 26) fait son apparition et un certain nombre de troupes naissent et meurent dans sa foulée. On considère toutefois que la critique dramatique ne commence véritablement qu'avec Jean Béraud, dans les années 1930 (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 11). À la même époque, c'est la première fois qu'une troupe québécoise acquiert et administre un théâtre lorsque la compagnie de Fred Barry et Albert Duquesne s'installe au Stella (Greffard et Sabourin, 1997, p. 26), affirmant ainsi l'autonomie grandissante des Canadiens français dans

le milieu théâtral et contribuant à mettre en place les conditions nécessaires à l'institutionnalisation du théâtre national.

Tout au long de l'émergence incertaine d'une institution théâtrale, le genre dramatique développe malgré tout ses propres réponses à ce que Pierre Nepveu appelle, dans *L'écologie du réel*, la « fragilité existentielle de la communauté » (Nepveu, 1988, p. 156). Alors qu'avec les Compagnons de Saint-Laurent, de 1937 à 1952, le père Émile Legault tente de réformer la scène québécoise à l'aide d'un répertoire français¹¹, Gratien Gélinas met en scène le peuple québécois, d'abord avec son personnage de Fridolin, puis, en 1948, avec *Tit-Coq*, qui est « accueilli comme l'expression même d'une société » et « apparaît [...] comme la première figure de l'exclusion et de la marginalité à travers laquelle les spectateurs se projetteront comme peuple » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 39). Le niveau de langue mis en scène dans *Tit-Coq* est celui d'une classe sociale dominée qui parle un français populaire et témoigne d'une rupture avec le français parisien. En 1948 aussi, le Théâtre du Rideau Vert voit le jour et mélange dans une même saison les pièces du répertoire français et les créations canadiennes (mais avec un parti pris résolument français), comme le fera le Théâtre du Nouveau Monde, fondé en 1951 (Greffard et Sabourin, 1997). L'arrivée de la télévision (et des télé-théâtres) dans les foyers, en 1952, permettra à des auteurs comme Marcel Dubé et Françoise Loranger de trouver leur public, « pour qui la référence n'est plus le théâtre européen [et qui] s'attend à trouver sur la scène des situations, des personnages, une langue où il se reconnaît » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 63). Dubé, tout en mettant en scène des milieux sociaux québécois (d'abord le milieu ouvrier dont il évoque la langue populaire, puis le milieu bourgeois), reste toutefois plus près du français standard que Gélinas, et de nombreux dramaturges, notamment « Yves Thériault, mais aussi Anne Hébert et Jacques Ferron, conservent un français littéraire, semblable à celui qu'on trouve dans le roman à la même époque » (Biron *et coll.*, 2007, p. 359), s'éloignant du burlesque et de la tradition populaire. Les stratégies d'assimilation, au sens où Casanova l'entend, sont donc encore

¹¹ « La première saison est exclusivement consacrée à des pièces chrétiennes, mais les incursions dans le répertoire profane commencent dès la deuxième année avec Molière. Claudel apparaît bientôt, et, à partir de 1944, Ghéon, Chanceler et Obey cèdent la place aux auteurs classiques et modernes : Beaumarchais, Marivaux, Cocteau, Anouilh, Giraudoux, et même les vaudevillistes Courteline et Labiche » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 33).

présentes – bien qu’il existe des inclassables comme Claude Gauvreau, contemporain de Gratien Gélinas reconnu pour son invention de l’exploréen, une langue fictive. Il faudra tout de même attendre quelques années avant qu’un mouvement général de différenciation apparaisse, sous la forme de ce que Lise Gauvin nomme le « théâtre de la langue », marqué par « la récurrence de la langue comme thème et comme isotopie distincte » (Gauvin, 2000, p.137).

Cette dénomination de « théâtre de la langue » pourrait concerner toutes les œuvres de la « phase de fondation » de la dramaturgie québécoise, phase identitaire par excellence; mais encore faut-il savoir à quel moment cette phase commence. Gauvin lie pour sa part la problématique de la langue au théâtre à la question du joul, et plus particulièrement aux pièces de Michel Tremblay et de ses contemporains. Évidemment, comme on l’a vu, le « karma linguistique » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 63) existe au théâtre depuis les toutes premières représentations, et non seulement depuis l’apparition du joul sur les scènes du Québec, mais à cause des nombreux faux départs, le moment de naissance d’une dramaturgie québécoise (et donc d’une phase de fondation) suscite, sinon un débat, du moins des divergences de points de vue au sein du discours critique. Si chacun s’entend généralement pour dire que l’activité dramatique était peu présente et surtout inconstante avant le début du XX^e siècle, certains, comme les auteurs d’*Histoire de la littérature au Québec*, considèrent que « la période qui va de 1945 à 1960 marque les débuts du théâtre national et moderne au Québec » (Biron *et coll.*, 2007, p. 353). D’autres fixent le début de cette période en 1940 (Greffard et Sabourin, 1997), voire en 1930 (Bovet [dir. publ.], 2007); mais, comme le remarque Janusz Przychodzen, « à quelques nuances près, le moment zéro de la naissance officielle du "théâtre québécois" serait situé dans et par le discours critique autour de 1968, année de la création scénique des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay » (Przychodzen, 2001, p. 203)¹², ce qui vient d’ailleurs justifier la position de Gauvin, qui est elle-même, en fait, inspirée de la position de Michel Bélair dans *Le nouveau théâtre québécois* (1973). Pour

¹² Dans *Vie et mort du théâtre au Québec*, Przychodzen brosse un portrait des différentes interprétations de l’histoire de la dramaturgie québécoise à partir de la première moitié du XX^e siècle, notamment celles de Jean Béraud, Jean Hamelin, Michel Bélair, Jean-Cléo Godin, Laurent Mailhot, Jean-Marc Larrue et André-G. Bourassa.

Bélair, le théâtre qui apparaît vers la fin des années soixante se distingue, d'une part, par la primauté de la mise en scène sur le texte et, d'autre part, par le remplacement de l'adjectif « canadien-français » par l'adjectif « québécois ». Comme il l'indique, « la notion de théâtre québécois est tout entière fondée sur l'idée même de la reconnaissance d'un donné québécois, qui, lui-même, est né avec la Révolution tranquille vers 1960 » (Bélair, 1973, p. 37). Selon Bélair, ce donné québécois reste toutefois marginal, ce qui suscite un lien étroit entre le théâtre et la communauté, tous deux étant solidaires dans leur condition d'exclu.

Pour notre part, dans la foulée de Michel Bélair, de Lise Gauvin, de Janusz Przychodzen, et d'Annie Brisset (1990), nous adopterons l'année 1968 comme moment charnière de la fondation du théâtre québécois. L'idée n'est pas ici de déterminer avec certitude la date de naissance du théâtre québécois, mais bien de trouver un point d'appui pour observer le champ théâtral. L'événement de la création des *Belles-Sœurs* n'est certes pas spontané, et prend racine dans un contexte plus large, parmi d'autres événements qui ont contribué à son importance. Comme le rappelle Przychodzen,

dans les années 1960-1970, l'émergence de la dramaturgie au Québec était grandement stimulée, plus qu'à chaque autre époque, par le changement radical du contexte sociopolitique de la province, ce qui transformait souvent le spectacle en instrument culturel de revendication qui devait aider à fonder une nouvelle « conscience collective » (Przychodzen, 2001, p. 205).

En effet, la Révolution tranquille qui commence en 1960 au Québec et le projet d'indépendance nationale qui naît à sa suite exacerbent les questions d'identité collective et de création d'une langue-littérature nationale. Par le fait même, ce contexte exerce un effet grossissant sur les stratégies et les conflits identitaires en jeu dans les œuvres de l'époque. De fait, les cas d'assimilation et de différenciation « sont très tranchés au moment de l'apparition d'un mouvement de revendication nationale ou d'une indépendance nationale » (Casanova, 2008, p. 258). D'autre part, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, de nombreuses structures de légitimation sont mises en place et favorisent le développement de la notion de « théâtre québécois ». Par exemple, en 1955, la première école d'art dramatique publique apparaît avec l'ouverture de la section d'art dramatique du Conservatoire de musique et d'art dramatique; en 1960, l'École nationale de théâtre du Canada ouvre ses portes à son tour. Si le modèle français y est très présent, ces écoles donnent toutefois aux

praticiens québécois les outils qui leur manquent pour se professionnaliser. Les subventions publiques apparaissent quant à elles en 1956, avec le Conseil des arts de la région métropolitaine; en 1967-1968, « 15 groupes subventionnés se partagent un million de dollars, versés à parts égales par Ottawa et Québec » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 53). L'époque est donc à la fondation d'une institution théâtrale. La charge symbolique que revêt la création scénique des *Belles-Sœurs* en fait cependant un moment phare de cette période de transformation du théâtre québécois. C'est pourquoi, sans nier les stratégies et les conflits de codes qui précèdent la pièce de Tremblay, nous nous attarderons particulièrement aux œuvres théâtrales produites entre 1968 et le « virage identitaire » des années 1980 pour comprendre les mécanismes qui régissent la première phase de la dramaturgie québécoise.

Le mouvement d'indépendance nationale qui fleurit lors de la Révolution tranquille agit à deux points de vue : d'une part, le peuple québécois (ou, du moins, une partie) veut échapper au conservatisme de la société canadienne-française et, par extension, à la domination politique canadienne-anglaise. D'autre part, du point de vue de l'institution littéraire, les auteurs québécois, tous genres confondus, veulent rompre avec l'héritage culturel et linguistique de la France, « ressenti comme une survivance colonialiste » (Brisset, 1990, p. 33). Ils s'approprient alors la langue québécoise et ses « usages vernaculaires qui sont alors immédiatement interprétés comme l'expression d'une identité nationale » (Biron *et coll.*, 2007, p. 364)¹³. Si les auteurs dramatiques ont déjà, plus ou moins timidement, fait des choix en ce sens, l'institution théâtrale n'a pas, jusqu'alors, affirmé complètement sa québécité : par exemple, la formation des comédiens entretient un certain décalage avec la société dans laquelle elle s'inscrit, puisqu'on enseigne au Conservatoire d'art dramatique de Montréal et à l'École nationale de théâtre un accent parisien et un style de jeu traditionnel qui ne sont pas appropriés aux créations québécoises. On ressent donc, au théâtre comme ailleurs, « le besoin de supprimer la dualité de l'institution littéraire où "si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française" » (Brisset, 1990, p. 33, citant Belleau, 1981, p. 17).

¹³ C'est d'ailleurs à cette époque qu'une rupture typologique survient : on ne parle plus de littérature « canadienne-française », mais bien, pour la première fois, de littérature québécoise (Biron *et al.*, 2007, p. 361).

L'année 1968 verra de nombreux événements perturber la pratique théâtrale comme autant de points de rupture. Pensons notamment à la traduction en joual¹⁴ de *Pygmalion* de George Bernard Shaw par Éloi de Grandmont¹⁵, à la première version de *L'Osstidcho*, création collective irrévérencieuse, au théâtre de Quat'Sous, à l'inscription du Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD, fondé en 1965) dans le paysage théâtral grâce aux lectures de *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau et des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, à la création du *Cid maghané* de Réjean Ducharme¹⁶ et des *Belles-Sœurs* sur scène, sans oublier la défection générale des finissants de l'École nationale de théâtre qui, en décembre, quittent l'institution pour protester contre la formation qui y est dispensée. L'année suivante, certains d'entre eux joindront le Grand Cirque ordinaire, compagnie de théâtre populaire et nationaliste fondée par Raymond Cloutier en 1969 (Przychodzen, 2001, p. 203). Rappelons que ces événements suivent de près l'Expo 67, qui aura été l'occasion pour les théâtres de s'exposer au reste du monde. L'époque est donc à ce que Bruno Roy appelle, dans le titre de son ouvrage sur *L'Osstidcho*, un « désordre libérateur » (Roy, 2008).

C'est sans doute au théâtre que le point de rupture est le plus visible (Brisset, 1990, p. 33). En effet, si, pour Simon Harel, « la littérature n'est pas un espace d'affirmation communautaire [et] ne peut donc souscrire à l'idée réductrice d'une relation instrumentalisante des identités individuelles et collectives » (Harel, 2005, p. 44), il en va peut-être autrement du spectacle vivant. Comme le rappelle la préface d'Antoine Berman à l'ouvrage d'Annie Brisset, « le théâtre (en Occident) est pour une communauté l'art qui lui

¹⁴ Nous emploierons ici le terme de « joual » pour désigner la langue populaire employée par les auteurs dramatiques des années 1960-1970, tout en étant consciente des différences lexicales et graphiques qui existent d'un auteur à un autre.

¹⁵ En plus de la prise de position linguistique que constitue la traduction en joual d'une pièce de répertoire, le fait que l'action de la pièce « concerne précisément une guerre de langue où le professeur tente de "convertir" à des usages classiques une jeune ouvrière au parler *cockney* et, du même coup, de lui enseigner les bonnes manières » (Robert, 1998, p. 45) en fait une mise en scène du conflit linguistique qui habite la littérature et la dramaturgie.

¹⁶ Plutôt que de traduire une pièce de répertoire comme Éloi de Grandmont, Réjean Ducharme s'adonne ici à l'adaptation en « québécois » (quoique le « québécois » de Ducharme soit assez personnel) d'une pièce française et « en souligne le caractère désormais étranger » (Brisset, 1990, p. 152). Nous reviendrons sur les implications de ces pratiques (la traduction et l'adaptation), assez courantes dans les années 1960-1970.

donne la représentation de son être-dans-le-monde. Le théâtre est la manifestation de l'être-dans-le-monde d'une communauté qui s'accomplit par l'actualisation *hic et nunc* d'un texte » (Brisset, 1990, p.12, l'auteure souligne). Paul Lefebvre, dans un article pour les *Cahiers de théâtre JEU* en 1978, va dans le même sens : « Le théâtre, art social, s'adresse à un groupe dans un lieu et un moment précis. Il se doit d'adhérer à la collectivité beaucoup plus que les autres genres littéraires qui, eux, sont perçus à travers une démarche et un rythme individuels » (Lefebvre et Ostiguy, 1978, p. 34). Cette remarque témoigne de l'état d'esprit qui habite une certaine partie de la communauté théâtrale dans les années 1960 et 1970 et explique qu'on puisse découvrir, dans les productions de l'époque, les traces d'une « reconfiguration de l'altérité » (Brisset, 1990, p. 33) et de l'identité collective qu'appelle le projet national.

Ce rapport à l'altérité et à l'identité qu'on retrouve dans le théâtre nationaliste des années 1960-1970 et les différentes pratiques qui participent à sa reconfiguration contribuent à l'édification du mythe de la québécoité¹⁷, un mythe que Daniel Danis, dans les années 1990, se réapproprie pour le reconfigurer à son tour. En effet, la définition de l'identité et de l'altérité chez les communautés imaginaires de *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire* trouve un écho dans celle qu'Annie Brisset remarque dans plusieurs œuvres de la Révolution tranquille. Pour Brisset, l'altérité se définit au Québec dans les termes de la colonisation et « tout rapport à l'Autre paraît d'ailleurs inconcevable à l'extérieur de cette grille de la domination » (Brisset, 1990, p. 276). Le mouvement d'indépendance qui accompagne la Révolution tranquille ne transforme pas complètement ce rapport à l'altérité (qui concerne d'abord l'Anglais et l'anglophone comme dominants politiques), mais le reconfigure en y ajoutant de nouveaux termes :

Le discours de l'autonomie est un discours compensatoire. Il pallie l'état d'infériorité ethno-linguistique du Québec à l'intérieur de la fédération canadienne. Ce discours repose en profondeur sur un idéologème qui en surface peut se dire "Vive le Québec libre!" Il a de plus pour arrière-fond un récit symbolique où apparaissent les mêmes acteurs pris dans un

¹⁷ Le terme « québécoité » est ici employé à la manière dont Roland Barthes, dans *Mythologies*, emploie ses équivalents conceptuels de « sinité », de « francité » ou de « basquité », c'est-à-dire au sens d'une certaine idée qu'on peut se faire du Québec (de la Chine, de la France, du pays basque), et non au sens de sa nature réelle (Barthes, 1970).

rapport antagoniste : le colonisé et le colonisateur. L'altérité se définit par rapport à ce dernier. Elle est négative et menaçante. Elle symbolise l'assimilation de la collectivité québécoise, l'éventualité de sa dissolution dans la "mer anglophone". [...] Mais la résurgence de l'idéal nationaliste à la fin des années soixante se traduit par une reconfiguration de l'altérité. L'Anglais, le conquérant, n'est plus la seule butée de la quête identitaire. Il y a désormais aussi le Français et l'immigrant. L'un et l'autre rejoignent dans l'imaginaire la place de l'Étranger contre lequel s'affirme l'identité québécoise (Brisset, 1990, p. 32-33).

Le joul, dans ce contexte de reconfiguration, apparaît véritablement comme un mécanisme de différenciation par rapport à l'altérité française, puisqu'il s'agit d'une langue qui n'échappe pas à l'hétéroglossie, et donc à la coprésence du français et de l'anglais, notamment parce qu'elle tend vers un certain effet de réel dans la transposition du vernaculaire (Gauvin, 2000, p. 110) : la « shop », les « girls » et les vêtements qui « matchent » font partie du vocabulaire des personnages comme ils font partie de celui des Québécois. Cependant, l'Autre anglophone n'en est pas moins considéré comme une menace, et « la québécité s'affirme donc comme la recherche d'une différence absolue pour parer au danger de l'assimilation » (Brisset, 1990, p. 274). Ce mouvement de différenciation suscite l'émergence de différentes pratiques scéniques et dramaturgiques qui instituent la « Norme nouvelle, la Norme québécoise » (Brisset, 1990, p. 33) et ont toutes en commun l'usage de la langue, et notamment du joul ou du « québécois », comme fondement de l'expression de l'identité.

D'abord, comme on l'a vu plus haut, le joul sert de langue d'arrivée à une série de traductions ou d'adaptations de pièces étrangères par des auteurs d'ici. L'émergence de ces pratiques coïncide avec la promulgation de la loi fédérale sur le bilinguisme en 1969¹⁸, loi qui contribue à la position de dépendance linguistique qu'occupe le Québec. En effet, les documents fédéraux sont alors traduits de l'anglais au français par Ottawa, tandis que la littérature étrangère est traduite vers le français par la France. Le Québec est donc tributaire d'instances extérieures pour accéder aux textes dans sa langue, et la traduction « incarne la dépendance d'une province qui aspire à être reconnue comme une nation de plein droit »

¹⁸ Le *Pygmalion* d'Éloi de Grandmont (1968) est considéré par Brisset comme le premier cas de figure.

(Brisset, 1990, p. 117). La prise en charge de la traduction¹⁹ par des auteurs d'ici, dans la langue d'ici, constitue une prise de possession du répertoire étranger en même temps qu'une tentative de légitimation d'une langue populaire comme langue d'arrivée (langue populaire, car c'est une langue dont est exclue, sauf pour des raisons parodiques, l'hétérologie qui la ferait cohabiter avec le français de référence). Annie Brisset note trois différents types de traduction, « iconoclaste, perlocutoire et identitaire » (Brisset, 1990, p. 35), qui servent différentes visées en plus de la transposition. Ces visées sont sensiblement les mêmes que dans les créations à caractère national ou identitaire et trahissent une même perception de la réalité, décrite par Przychodzen :

L'identité du théâtre québécois s'avère ainsi résulter d'une incompatibilité inhérente du local avec l'universel. La collision se donne à voir comme une véritable quadrature du cercle, car le rapport entre les deux dimensions constitutives de toute la dynamique s'avère tout compte fait une opposition indépassable. Cet impossible équilibre dans la représentation théâtrale semble être causé principalement par la conviction que la valorisation d'un élément ne peut se faire qu'au détriment de l'autre (Przychodzen, 2001, p. 398).

On retrouve ainsi dans une grande part du théâtre québécois de la phase de fondation une valorisation du local au détriment de l'universel qui est particulièrement reconnaissable dans la pratique de la traduction. C'est pourquoi cette pratique mérite qu'on s'y arrête, afin de mieux comprendre les mécanismes qui sous-tendent les œuvres à caractère national, mécanismes qui seront repris et reconfigurés dans les œuvres de Daniel Danis, qui aspirent quant à elles à atteindre cet « impossible équilibre » évoqué par Przychodzen.

La traduction iconoclaste, premier type de traduction identifié par Brisset et dans laquelle elle classe le *Pygmalion* de Grandmont, permet d'accentuer un effet comique déjà présent dans la pièce d'origine ou alors de rompre avec la littérature reconnue par le moyen de la parodie. C'est ce deuxième usage qui en dit le plus long sur le rapport qui lie la traduction, l'identité et le rapport à l'altérité :

Soutenue par la traduction, et souvent par l'imitation qui en est une forme exacerbée, l'écriture dramatique est à double fond. D'une part, elle s'affirme en réaction contre une textualité où elle ne se reconnaît plus. Et paradoxalement, si elle emprunte la voie de

¹⁹ Terme sous lequel nous réunirons la traduction et l'adaptation, car le passage du franco-français au franco-québécois constitue également une forme de traduction.

l'imitation, c'est pour éliminer le modèle dont elle vient prendre la place. D'autre part, elle s'affirme comme sujétion institutionnelle qui serait la cause indirecte du sentiment d'aliénation et dont elle voudrait précipiter la rupture. La parodisation débouche, autrement dit, sur une satire de la condition québécoise (Brisset, 1990, p. 117).

L'exemple de *A Canadian Play/Une plaie canadienne* de Jean-Claude Germain, créée en 1979, est particulièrement frappant en ce sens, puisque la pièce, jouant sur des erreurs de traduction qui se retournent contre les Canadiens français et sur la fascination de ces derniers pour le modèle anglais, fait « à travers le *procès de la traduction*, [...] le *procès de l'Autre* en tant que figure inéluctable du modèle qui instaure pour soi-même un rapport spéculaire infériorisant voire destructeur » (Brisset, 1990, p. 128, l'auteure souligne). L'altérité est ici un miroir déformant et omniprésent, qu'on tente de mettre à distance parce qu'il est insupportable, comme le rappelle Simon Harel dans *L'Étranger dans tous ses états* (1992, p. 17). Or, la mise à distance « fait de l'étranger un personnage immatériel [...] ». L'étranger, nous pouvons le constater, ne nous est pas qu'extérieur. C'est une fiction sociale commode qui autorise en effet cette injonction énonciative : "Voilà l'étranger, l'autre, le différent" » (Harel, 1992, p. 9). Le *Cid maghané* de Réjean Ducharme, s'il met plutôt à distance l'altérité française, s'inscrit dans la même logique, c'est-à-dire l'utilisation de la traduction comme travestissement plutôt que comme façon de « rapprocher ce qui est étranger » (Brisset, 1990, p. 153) comme c'est généralement le cas.

La traduction perlocutoire²⁰ vise quant à elle une réponse comportementale de la part du spectateur. Sans nécessairement actualiser la pièce dans le contexte de sa mise en scène, l'auteur, tel Michel Garneau avec son *Macbeth* (créé en 1978), opère « des transformations qui confèrent au texte d'arrivée une fonction persuasive ou incitative [...] absente du texte de départ » (Brisset, 1990, p. 195) et incite le lecteur-spectateur à voir dans la pièce étrangère une métaphore, voire une allégorie de la condition du peuple québécois. Par la forme choisie, mais aussi par les coupures effectuées (notamment les passages religieux), les choix de Garneau se rapprochent également de la dramaturgie et de la poésie québécoise de l'époque :

²⁰ Selon la théorie des actes de langage, l'acte perlocutoire est un « acte effectué *par le fait de dire quelque chose* » (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 22, l'auteure souligne) et peut être assimilé aux effets que le locuteur veut susciter, par exemple convaincre, effrayer, inspirer, faire prendre conscience, etc.

« la traduction de Garneau se différencie des traductions françaises beaucoup moins par la langue [qui n'est pas le joual, mais une version imaginaire de la langue des premiers habitants de la colonie] que par la régulation discursive qu'y exerce la norme littéraire québécoise » (Brisset, 1990, p. 247). La traduction sert donc ici à légitimer la norme québécoise tout en repoussant la norme exogène.

La traduction identitaire, enfin, a pour objectif de donner une légitimité au vernaculaire en l'employant comme langue cible de la traduction, et ce, sans intention de parodier l'œuvre traduite ou d'en modifier le sens. Comme l'explique Brisset, « dans le Québec nationaliste tel qu'il s'affirme à la fin des années soixante, le vernaculaire et le référentiel entrent soudain en concurrence [...] pour conquérir [le] marché des biens symboliques ou, en d'autres termes, pour accéder à la position institutionnellement dominante » (Brisset, 1990, p. 272). En traduisant (ou en retraduisant, à partir de traductions intermédiaires) Tchekhov ou Brecht « en québécois », les traducteurs sanctionnent le vernaculaire. L'identité en pleine affirmation a besoin d'une langue à soi, celle-là même que réclamait Crémazie, et la langue populaire, adoptée par la littérature et le théâtre, devient l'incarnation absolue de la différence québécoise, autant par rapport à l'Anglais que par rapport au Français. Il s'agit aussi, avec la traduction identitaire, de faire du joual un rempart contre l'assimilation culturelle et linguistique, rôle que remplit également le joual dans certaines créations originales (c'est notamment la position d'Hubert Aquin).

L'institution ne peut pas, en effet, émerger uniquement grâce à l'appropriation d'œuvres étrangères, et les créations théâtrales en joual se multiplient à partir des années 1960. Michel Tremblay est un des auteurs qui a contribué à institutionnaliser le joual (avec Jean Barbeau, Robert Gurik, Jean-Claude Germain, Roland LePage et tant d'autres), et Lise Gauvin utilise son exemple pour déterminer les cinq temps de « l'argument entourant la question du joual » (Gauvin, 2000, p. 124), c'est-à-dire les différentes visées, parfois contradictoires, de la valeur normative du joual dans le champ littéraire et le champ théâtral. Pour elle, la première étape de cet argument serait celle du « joual-reflet » (Gauvin, 2000, p. 125), c'est-à-dire l'étape de l'effet de réel, du souci d'exactitude dans la représentation des personnages québécois. Il s'agit avant tout d'être fidèle sur scène à la réalité, sinon du spectateur (qui adopte souvent un français plus soigné), du moins du milieu représenté. Ce désir vient, comme on l'a dit, du fait

que ni les auteurs ni les lecteurs-spectateurs ne se reconnaissent dans la littérature et le théâtre français et cherchent donc une façon de parler (ou d'entendre parler) d'eux-mêmes comme collectivité distincte. La deuxième étape déterminée par Gauvin est celle du « joul politique » (Gauvin, 2000, p. 125). Elle cite Michel Tremblay : « Le joul, c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours » (Michel Tremblay, 1969, cité dans Gauvin, 2000, p. 125). Il s'agit donc, cette fois, d'une stratégie de différenciation nationaliste. Comme le note Annie Brisset, il est remarquable que, dans ces deux premières étapes du joul,

ce mode d'expression caractérise les classes populaires. Ce sont elles qu'il faut représenter. Sans compter que la représentation des classes populaires constitue un meilleur support pour la doxa autonomiste cristallisée autour du concept d'aliénation du peuple québécois. L'idéologie de la différence s'accommode mal de la neutralité du français des classes cultivées. On le constate en lisant les indications de scène, qui ne portent aucune marque spécifiquement québécoise. La différence entre le franco-québécois et le franco-français est en effet d'ordre sociolectale (Brisset, 1990, p. 292).

Ce caractère sociolectal du joul reste présent dans les étapes suivantes, mais sa fonction distinctive tend à s'estomper. La troisième étape serait en effet celle du « joul universel » (Gauvin, 2000, p. 125), dont l'aspect principal est le caractère littéraire : le joul devient une transposition de la langue parlée, une fiction linguistique qui « permet à l'auteur – et par conséquent au lecteur – d'échapper à l'illusion de transparence amenée par le fameux "effet de réel" et de constater que les signes de l'identité et de la différence sont d'abord affaire d'invention et de construction » (Gauvin, 2000, p. 122). Le joul québécois est alors comparé au vernaculaire utilisé par la littérature américaine, et devient par le fait même un choix esthétique. La quatrième et la cinquième étape, le « joul exportable » et le joul « ni écran ni refuge » (Gauvin, 2000, p. 126), vont dans la même direction. Il s'agit, d'abord, de montrer que la langue d'ici est accueillie ailleurs, ce qui lui confère une légitimité supplémentaire et la libère de son caractère identitaire, puis de revendiquer la liberté de l'auteur d'adopter le langage qui lui plaît, sans nécessairement en faire un outil. On se dirige de plus en plus, chez les auteurs du joul, vers une dépolitisation de la langue québécoise et vers ce que Janusz Przychodzen appelle le « virage identitaire » (Przychodzen, 2001, p. 216).

Cependant, dans une partie de la production de l'époque qu'on a appelée le « jeune théâtre » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 82), les choses se passent différemment : les

compagnies ont rejeté le texte (et, avec lui, les rôles d'auteur et de metteur en scène) en faveur de la création collective. Les questions linguistiques deviennent donc, littéralement, des questions collectives, et non des choix esthétiques propres à la démarche d'un auteur. Ces collectifs de création ont en commun de décloisonner les disciplines artistiques (théâtre, chant, mime, art visuel et musique se retrouvent sur scène) et de privilégier la spontanéité, voire l'improvisation. Toutefois, rappellent Greffard et Sabourin, « les groupes qui s'identifient à cette pratique se distinguent cependant entre eux par des positions idéologiques différentes : les uns, davantage touchés par la contre-culture, y voient une libération personnelle, alors que les autres, dans la foulée du marxisme, veulent travailler, à travers le théâtre, à la désaliénation sociale » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 83). La scène deviendra un lieu de lutte ou d'intervention sociale autant pour les nationalistes que pour les féministes et, comme l'indique Przychodzen,

[le] peu de résistance de la part de l'institution théâtrale locale (s'il y en avait une), fait que cette contestation marginale de la culture se voit rapidement propulsée, plus qu'ailleurs, au centre du champ des pratiques culturelles et sociales pour se transformer rapidement et inévitablement en un modèle socialement dominant au Québec. En fait, on assiste alors à l'émergence déguisée d'une institution qui refuse dans un premier temps de se faire reconnaître comme telle, tout comme son théâtre refuse d'être considéré comme du théâtre (Przychodzen, 2001, p. 209-210).

Ces groupes s'affirmeront ainsi, dès le début des années 1970, comme une forme importante du théâtre québécois, forme influencée par les théories brechtiennes, le théâtre d'Augusto Boal, l'agit-prop et des compagnies américaines comme le Living Theater ou le Bread and Puppet Theater²¹. C'est encore la langue, mais surtout la forme et le propos qui servent ici le message politique et identitaire.

La phase de fondation du théâtre québécois culminera vers 1980, année du référendum sur la souveraineté-association. Tout au cours de cette phase, les stratégies de différenciation se sont multipliées, passant d'abord par l'auteur et sa langue d'écriture, utilisant l'Autre

²¹ Sur ces différentes formes de théâtre de contestation sociale, voir notamment Philippe Chadoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » : la ville en scènes* (2000) et Sylvie Jouanny (dir. publ.), *Marginalités et théâtres : pouvoir, spectateur et dramaturgie* (2003).

comme repoussoir, puis créant de nouvelles formes dans une langue propre à la communauté.

Pour Annie Brisset,

au départ, la quête de l'identité était un réflexe de défense. Elle s'est transformée en impératif idéologique et elle s'est déplacée vers la recherche d'une légitimation. La légitimation de cette identité forgée par le discours nationaliste repose assurément sur une invention : l'invention de l'Autre, qui autorise à *oublier* l'Autre (Brisset, 1990, p. 312, l'auteure souligne).

Pour transformer ce rapport à l'altérité devenant problématique pour la définition même de l'identité, qui ne peut exister qu'en simple réaction à l'autre, l'autonomisation complète du champ théâtral devient nécessaire. L'échec du projet nationaliste et l'effritement progressif du modèle de théâtre collectif (Przychodzen, 2001, p. 213) viendront ainsi mettre fin à cette phase de fondation, et ce changement de paradigme permettra à l'auteur de reprendre sa place au sein du champ théâtral, ce qui inaugurera la seconde phase, celle de la dépolitisation, qui verra le retrait des enjeux idéologiques et le développement des préoccupations formelles.

1.2 L'épicisation du théâtre et le virage identitaire

Lors du virage identitaire défini par Janusz Przychodzen, le théâtre de la langue tend à disparaître au profit de nouvelles esthétiques, et notamment de ce que plusieurs critiques appellent la « dramaturgie de la parole » (Bednarski et Oore [dir. publ.], 1997, p. 117), catégorie dans laquelle la dramaturgie de Daniel Danis est classée aux côtés de celles de Normand Charette, René-Daniel Dubois, Larry Tremblay et quelques autres. La phase de fondation du théâtre québécois et l'effervescence qui l'accompagne s'essoufflent progressivement au tournant des années 1980 et plusieurs dramaturges changent alors de préoccupations. Bien des critiques lient ce virage au changement du climat politique québécois : « durant toute la décennie 1970, le théâtre québécois a été l'un des vecteurs privilégiés du combat politique. Après l'échec du mouvement souverainiste lors du référendum, la création dramatique s'est rapidement détournée de la cause nationale et s'est orientée, comme le reste de la littérature, vers des questionnements plus diversifiés » (Biron *et coll.*, 2007, p. 515-516). L'autonomisation du théâtre québécois est donc due « en bonne partie à l'effritement du grand récit de théâtre collectif et national » (Przychodzen, 2001, p. 213), ce qui correspond à l'évolution normale des littératures minoritaires. Pour Pascale Casanova,

les préoccupations formelles, c'est-à-dire spécifiquement littéraires et autonomes, n'apparaissent dans les « petites » littératures que dans la seconde phase, lorsque, les premières ressources littéraires ayant été cumulées, la spécificité nationale établie, les premiers artistes internationaux peuvent mettre en cause les présupposés esthétiques liés au réalisme et s'appuyer sur les modèles et les grandes révolutions esthétiques reconnues au méridien de Greenwich [en l'occurrence, le centre de la périphérie, la France] (Casanova, 2008, p. 286).

Le théâtre québécois, à partir de 1980, entre alors dans sa deuxième phase, celle de la dépolitisation, qui lui permet de se détacher des préoccupations nationales pour se concentrer sur des questions esthétiques. Du point de vue de l'institution, « ce repli du théâtre québécois sur lui-même conduira directement à la conscientisation et la professionnalisation progressive du milieu » (Przychodzen, 2001, p. 218). Du point de vue de la forme, les créateurs s'approprient de plus en plus les modèles du théâtre étranger. *Vie et mort du roi boiteux*, de Jean-Pierre Ronfard, annonce ce virage par la diversité de ses influences et par sa recherche formelle²² : cette œuvre composée de six pièces et d'un épilogue multiplie les clins d'œil et les références à des formes diverses, « de la tragédie antique (Eschyle, Sophocle) ou classique (Racine) au théâtre et à la littérature moderne (Bertolt Brecht, Gabriel García Marquez, Günter Grass), avec une place de choix faite à la littérature du Québec. [...] La scène se présente comme un collage carnavalesque » (Biron *et coll.*, 2007, p. 583)²³. À partir de cette création qui annonce une nouvelle forme de théâtralité au Québec, on voit apparaître les mêmes types de réponses qu'ailleurs à la crise du drame qui est le moteur des grands courants du théâtre européen du XX^e siècle.

Jean-Pierre Sarrazac note en effet, dans la dramaturgie des années 1880 à 1910, l'émergence d'une crise de la forme dramatique (Sarrazac, [dir. publ.], 2005, p. 7). Cette mise

²² Dans l'épopée de Ronfard, « la spécularité collective locale est projetée sur le plan universalisé d'une large représentation sociale. Les deux plans chronotopiques, tantôt opposés tantôt concomitants, d'un côté, transgressent largement la représentation spatio-temporelle de la seule "société québécoise", en dépassant volontairement et explicitement les limites géographiques et temporelles de son territoire, mais, d'un autre côté, ils ramènent toute la méga-représentation dans une ruelle perdue de Montréal. Le jeu des acteurs qui se passe parfois à l'intérieur, parfois à l'extérieur, le public assis en partie dans la salle, en partie sur la scène et le chevauchement constant de l'action entre le "réel" et la "fiction" nourrit et amplifie le dédoublement structurel » (Przychodzen, 2001, p. 217).

²³ Il convient toutefois de noter que de telles caractéristiques précèdent l'œuvre de Ronfard dans le théâtre québécois : *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay empruntent volontiers des traits formels de l'épopée et de la tragédie, par exemple.

en crise est diagnostiquée dès 1908 par Georg Lukács dans *L'évolution historique du drame moderne*, ouvrage dans lequel il fait le portrait de la situation problématique du drame, divisé entre le courant naturaliste et le courant symboliste. Selon Lukács, ces deux courants se posent en contraste, le premier se préoccupant des objets et de leur multiplicité, et le second, des individus et de leur singularité. Cependant, « il apparaît que ces positions, en principe contraires, souffrent, dans leurs excès symétriques, d'un déficit commun : [...] elles passent à côté du drame en son essence, tel qu'il se constitue dans le déploiement de l'action et du dialogue, foncièrement interchangeables (le dialogue est action, et l'action est dialogue) » (Ivernel, 1999, p. 101). Lukács prend position, quant à lui, pour un nouveau modèle qu'il appelle le « grand drame » et qui renouvellerait le modèle aristotélicien : fondé sur la *mimesis*, ou l'imitation, le drame décrit dans la *Poétique* agence des histoires « autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin » (Aristote, 1990, p. 123).

Lorsqu'il écrit, en 1954, sa *Théorie du drame moderne*, Peter Szondi adopte le même point de départ que Lukács, c'est-à-dire les positions problématiques du naturalisme et du symbolisme, mais va tout à fait à l'encontre de son prédécesseur en s'éloignant d'entrée de jeu d'Aristote. Szondi définit un modèle dramatique près de celui d'Aristote, qu'il nomme le drame absolu²⁴ et dont il débusque les failles chez les auteurs de la fin du XIX^e siècle (dont Tchekhov, Ibsen, Maeterlinck), mais pour mieux rejeter le dramatique en faveur d'un théâtre épique qui aurait pour tâche de sauver le drame de sa propre déchéance. Le drame absolu, pour Szondi, est « primaire » et

se voue uniquement à la mise en théâtre des relations intersubjectives, totalement cristallisées dans le dialogue, lequel ne fait qu'un avec la décision, c'est-à-dire l'action. [...] L'auteur s'en absente, le spectateur s'y annule en s'identifiant complètement au spectacle, tandis que l'acteur et le personnage s'unissent là sans reste. [...] Le temps où il se déroule est constitué de présents eux-mêmes absolus; l'élimination du hasard et l'exigence de motivations s'imposent (Ivernel, 1999, p. 103).

Szondi présente donc Bertolt Brecht comme un héritier du naturalisme qui aurait compris l'inadéquation du drame absolu, et son théâtre comme une forme de sortie de crise devant la

²⁴ En référence aux travaux d'Hegel sur la forme dramatique dans *Esthétique* (2008).

crise du drame. Brecht, « qui théorise jusqu'au bout l'épisation [ou épisation] du théâtre » (Corvin, 2003, p. 584), base son théâtre sur l'effet de distanciation, un ensemble de procédés d'écriture et de mise en scène dont la narration fait partie et qui vise, en rappelant constamment au spectateur qu'il est au théâtre, à empêcher l'identification au personnage et à permettre ainsi la réflexion critique devant la fable présentée (Brecht, 1963). Or, l'épisation brechtienne a avant tout pour objectif l'épanouissement d'un théâtre dialectique et politique et, pour Sarrazac, l'approche szondiienne du drame est soumise à une emprise idéologique, celle du marxisme (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 16). Si l'analyse de Szondi sert de base à la compréhension contemporaine de la crise du drame, les chercheurs actuels s'en distancient donc pour « abandonner cette idée que l'horizon – la *fin* – du théâtre dramatique aurait pu être le théâtre épique (comme celui du capitalisme devait être le marxisme) » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 17, l'auteur souligne).

Par le fait même, ces chercheurs admettent qu'il n'existe pas de sortie de crise : en effet, la crise du drame pourrait fort bien « commencer avant Eschyle et [n'avoir] aucune raison de s'achever jamais, sauf avec la mort du théâtre » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 20). Dans le drame contemporain, la crise a donc toujours cours et s'étend à de nombreux aspects du théâtre, répertoriés dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* (Sarrazac [dir. publ.], 2005), à savoir la crise du dialogue, de la fable, de la *mimesis* et du personnage. Les solutions, ou du moins les réactions des créateurs à cet état de crise sont multiples et disparates. On retrouve, d'un côté, ce que Hans-Thies Lehmann appelle le « théâtre postdramatique » (Lehmann, 2002). Ce terme, qui ne désigne aucune esthétique précise, regroupe toutes les pratiques « dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens de caractère, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 169). Les pratiques postdramatiques tendent également à rassembler sur scène les arts et les technologies et à créer des spectacles qui résistent à l'interprétation. On pense ici, notamment, aux spectacles de danse de Pina Bausch ou aux mises en scène de Bob

Wilson, pour ne nommer que ceux-là²⁵. Enfin, il importe de préciser que « toutes les expériences épiques pour substituer la *diegesis* à la *mimesis* ne sont aux yeux du postdramatique qu'un renouvellement et un accomplissement du théâtre dramatique : elles aussi ne conçoivent le théâtre que comme représentation d'un cosmos fictif » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 169).

Par conséquent, l'épification n'exclut pas la forme dramatique, qui continue d'exister au sein des œuvres, puisque l'épique n'est pas un genre littéraire, mais un élément qu'on intègre au théâtre : ainsi, « des dramaturgies considérées aujourd'hui comme essentielles [...] s'efforcent de conjuguer le plus étroitement possible, sans que jamais le premier ne se subordonne au second, le régime de la *scène* dramatique (de la relation catastrophique à l'autre et à soi-même) et celui du tableau lyrico-épique (du rapport à la société, au monde, au cosmos) » (Sarrazac, [dir. publ.], 2005, p. 18). Il s'agit cependant d'une autre forme de réponse à la crise du drame, dont l'expression la plus pure serait le théâtre-récit, dans lequel la parole prend une place prépondérante à la suite d'un glissement de la *mimesis* à la *diegesis*. En d'autres termes, le théâtre-récit raconte la fable au lieu de la représenter sur scène par l'action dialoguée. Avec le théâtre-récit, on assiste à l'avènement d'un sujet narrateur, que Peter Szondi a appelé le « sujet épique ». Dans *L'avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac évoque également l'apparition d'un « auteur-rhapsode » (Sarrazac, 1981, p. 21). Du grec *rhapsôdos*, « qui coud, ajuste les chants », l'auteur-rhapsode construit donc une courteline de « chants », de récits qui n'ont comme destinataire que le spectateur, comme dans le cas des récits épiques de l'Antiquité. Or, contrairement au rhapsode antique, l'auteur n'est pas (toujours) sur scène pour porter son texte et, si la *mimesis* est évacuée du spectacle, cela pose la question de l'énonciateur : « lorsque le sujet épique s'exprime sous le mode de l'énonciation, il doit inventer son porte-parole, son porte-voix, son médiateur, son "narrateur épique". Ne pouvant s'incarner sous la forme d'un *personnage*, il trouve sa solution dans la *figure* » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 76, l'auteur souligne). À propos des pièces de Daniel

²⁵ Voir, pour des exemples des pratiques de Bausch, le film d'Anne Linsel (2006), et de Wilson, le film de Katarina Otto-Bernstein (2007). Le théâtre postdramatique a comme particularité de n'avoir pour mémoire que la vidéo, puisque le texte en est pratiquement absent, ou alors n'est qu'un élément parmi d'autres.

Danis, Gilbert David parle quant à lui de « corps parlant » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 69); mais au-delà du terme choisi, l'essentiel reste que le personnage, dans le théâtre épicié, se définit d'abord par sa parole, et non par ses gestes.

Cette parole est toutefois destinée, le plus souvent, au spectateur et non aux autres figures ou corps parlants : « désormais, le personnage, au lieu de *répliquer* à un congénère, *s'adresse* à cet autre pour lui a priori invisible et inexistant (seul l'acteur est au fait de l'existence, de la présence du public) qu'est le spectateur. Et s'il y a encore dialogue – mais dans un sens purement métaphorique – ce ne peut être qu'entre la salle et la scène » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 68, l'auteur souligne). L'énonciateur est parfois seul sur scène, ou encore, il est montré comme coupé des autres (présents sur scène) d'une manière ou d'une autre. On a interprété cette crise du dialogue de différentes façons, dont la première consiste à y voir une « exhibition de la non-communication » (Ubersfeld, 1996, p. 42) ou « la mise en scène de l'impossibilité de dire et de recevoir ce qui doit être dit et reçu » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 57). Si les thèmes de l'incommunicable, de l'isolement, voire de la dissolution de la communauté sont assurément à explorer chez de nombreux auteurs dramatiques modernes et contemporains, il est possible de faire une tout autre lecture de la crise du dialogue :

Peut-être la poussée du monologue dans le théâtre moderne et contemporain, cette tendance du monologue à supplanter le dialogue interpersonnel, n'aura-t-elle été que le symptôme d'un phénomène plus fondamental : reconstruire le dialogue sur la base d'un véritable dialogisme. Donner son autonomie à la voix de chacun, y compris à celle de l'auteur-rhapsode, et opérer la confrontation dialogique de ces voix singulières d'une époque (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 73-74).

Ainsi, la coexistence des monologues serait une tentative d'atteindre le dialogisme dont Bakhtine déplorait l'absence au théâtre, toutes les répliques n'ayant alors pour objectif que de servir la seule vision de l'auteur (Bakhtine, 1978). Les monologues permettent ici, au contraire, de confronter des points de vue, sans donner préséance à l'un ou à l'autre, et de faire entendre la voix de l'auteur comme distincte, et non comme omnipotente. Prenant pour exemple *Celle-là* de Daniel Danis, dans laquelle les personnages monologuent dans des temporalités différentes, Jean-Pierre Ryngaert ajoute une dimension supplémentaire à l'analyse de Sarrazac : pour lui, les prises de parole des personnages « participent d'une volonté de mise au point, devant la communauté théâtrale réunie, des événements passés. Il

revient cependant au tiers spectateur d'établir les liens les plus forts entre les différentes prises de parole, de renforcer les connexions explicites » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 165). Non seulement les personnages s'adressent-ils au spectateur, mais ils lui donnent une responsabilité, celle de reconstruire le sens de leur échange différé, le fil de leur mémoire collective. Ce faisant, ils l'intègrent à leur communauté, qui devient communauté théâtrale.

Le théâtre épicié était déjà présent au Québec, dans le théâtre des femmes des années 1970, par exemple, mais il prend une plus grande ampleur dans les années 1980-1990 alors qu'une nouvelle génération de dramaturges voit le jour : celle de la « dramaturgie de la parole ». Ces auteurs reprennent le rôle qui avait été mis de côté dans les créations collectives et se préoccupent avant tout de développer une esthétique personnelle (tout comme le font, d'ailleurs, les metteurs en scène qui adoptent des pratiques postdramatiques et penchent pour le théâtre corporel ou le théâtre d'images²⁶). Le délaissement de la forme exclusivement dramatique pour la forme épiciée par certains auteurs s'expose alors aux mêmes interprétations qu'en Europe²⁷, mais se double ici d'une dimension politique. En effet, devant le choix d'aborder des thèmes intimes comme l'amour, la création et la mort, et de miser sur « une parole qui semble parfois perdre sa fonction de communication pour se célébrer elle-même » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 101) plutôt que sur une langue qui agit comme dénominateur commun, on peut aisément voir chez les nouveaux dramaturges une « conscience exacerbée de soi-même » (Biron *et coll.*, 2007, p. 589), voire un individualisme qui tranche avec le discours collectif de leurs prédécesseurs. Plusieurs chercheurs tentent quant à eux de dépasser la lecture référentielle généralement associée au théâtre pour étudier comment se définit, dans les œuvres des années 1980-1990, « une poétique identitaire de l'intime » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 47). En somme, pour bien des commentateurs, le théâtre épicié des années 1980-1990 marque le repli du théâtre québécois sur lui-même et sur l'individu.

²⁶ Carbone 14 avec Gilles Maheu, le Théâtre Repère avec Robert Lepage, Omnibus avec Jean Asselin et Denise Boulanger, et le Groupe de la Veillée avec Gabriel Arcand en sont des exemples (Greffard et Sabourin, 1997, p. 97-98).

²⁷ Pour Jane Moss, par exemple, « cette dramaturgie met [...] à nu l'échec du langage comme moyen de communication » (Bednarski et Oore [dir. publ.], 1997, p. 117).

Or, on a déjà vu que, pour plusieurs critiques, l'épiscisation du théâtre constitue une tentative de rétablir la communauté théâtrale, c'est-à-dire la communauté créée entre la scène et salle pour la durée de la représentation, fondée sur un imaginaire partagé. De plus, le traitement de sujets intimes et l'adoption d'un point de vue subjectif ne signifient pas forcément, pour Jean-Pierre Sarrazac, un rejet de la communauté : « la subjectivisation du drame ne saurait être assimilée à quelque "privatisation" ou déviation égocentrique que ce soit. Pas plus qu'il n'est intimiste, le théâtre intime n'est individualiste » (Sarrazac, 1989, p. 71). Cette analyse est partagée par Alain Ehrenbergh, qui étudie la prolifération du témoignage-réalité à la télévision dans *L'individu incertain*. Pour lui, si l'individu est ainsi poussé à partager son expérience avec des spectateurs (comme le font les personnages de la nouvelle dramaturgie québécoise), ce n'est pas pour se pencher sur lui-même, mais plutôt pour tenter de maintenir le lien social fragilisé par l'échec du politique qui caractérise la modernité (Ehrenbergh, 2003). L'échec du politique étant l'une des sources du virage identitaire, cette réflexion porte à croire que, si les formes ont changé, le théâtre québécois peut toujours agir comme liant social. Dominique Lafon considère d'ailleurs que la dramaturgie québécoise contemporaine, si elle s'est rapprochée des modèles européens et a adopté un français plus standard, conserve une dimension nationale par son autonomisation de la norme exogène : « le joual a permis l'émergence d'un langage dramatique spécifique libéré des normes linguistiques, autrement dit d'une poétique originale » (Beauchamp et David [dir. publ.], 2003, p. 183).

Toutefois, pour Gilbert David, la « poétique originale » de la dramaturgie québécoise n'échappe pas à la surconscience linguistique, et les dramaturges n'ont donc toujours pas mis de côté les stratégies établies par Pascale Casanova : au contraire, leur « polarisation s'est exacerbée à partir des années 1980 » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 65), avec l'autonomisation du champ qui a mis fin au courant général de différenciation. Tout en admettant qu'entre chacun des pôles se décline un lot de nuances et de variantes, David classe, pour des raisons avant tout linguistiques, des auteurs comme Normand Chaurette, Carole Fréchette et Larry Tremblay du côté des stratégies d'assimilation; René-Daniel Dubois, Alexis Martin et Olivier Choinière se situeraient plutôt du côté de la différenciation. Entre ces deux pôles se trouverait une forme de « compromis dynamique », celui qu'accomplit Jean-Pierre Ronfard avec *Vie et*

mort du roi boiteux en 1982, et celui que propose, une dizaine d'années plus tard, la dramaturgie de Daniel Danis (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 65).

Le théâtre de Danis occupe ainsi une posture particulière dans le champ théâtral québécois contemporain, c'est-à-dire qu'il se trouve, comme on l'a dit, au confluent des stratégies et des codes. Si on l'a classé dans la dramaturgie de la parole à cause de sa forme presque exclusivement narrative (Bednarski et Oore [dir. publ.], 1997), on y retrouve plus de signifiants identitaires que chez Normand Chaurette ou Carole Fréchette; en particulier en ce qui concerne les trois premières pièces, *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire*, qui sont situées au Québec. Son écriture, « écartelée entre une double postulation : celle de l'oralité populaire et celle de la littérature » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 65), est aussi partagée entre l'épique et le dramatique. D'une part, les trois pièces sont des montages de fragments d'un récit à plusieurs voix, des voix qui ne dialoguent pas (ou peu) directement. D'autre part, le récit, s'il est déconstruit, raconte pourtant une fable ayant un début, un milieu et une fin, et met en scène des personnages relativement définis : ils ont un prénom, une histoire familiale, des relations interpersonnelles, parfois une profession. Pour Jean-Pierre Ryngaert qui a mis en scène *Celle-là*, ces textes sont même « extraordinairement concrets, physiques, et les acteurs sont généralement ravis car ils ont l'impression, dans le travail de la parole, qu'il est immédiatement question des corps » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 184-185). Cependant, pour Daniel Danis, ses personnages sont des figures et non des imitations de personnes, et si le contexte géographique de la fable est généralement précisé, il se sent « violenté quand on ramène [ses] personnages dans un endroit historisant » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 185). Sa langue évite d'ailleurs de s'arrêter à une oralité populaire québécoise au réalisme trop marqué, et oscille entre celle-ci et un lyrisme truffé de néologismes. Comme le remarque Jane Moss, « speaking to each other or raging against life, the characters use popular, oral speech filled with grammatical incorrectness and obscenity. Expressing the joy of parenthood, eroticism, or sensuous contact with Nature, their language becomes fluid, lyrical, and mystical²⁸ » (Moss, 2009a, p. 29). La langue devient ici une sorte

²⁸ « S'adressant les uns aux autres ou s'insurgeant contre la vie, les personnages usent d'un langage oral, populaire, truffé d'erreurs grammaticales et d'obscénités. Expriment les joies de la

de baromètre intime, passant du sociolecte, enraciné dans le territoire, à l'idiolecte, ancré dans l'individu.

Ces trois pièces de Daniel Danis se trouvent donc au carrefour des formes, des codes et des stratégies et, par le fait même, au carrefour des questions de la langue et de la parole, de l'individu et de la communauté. Elles s'inscrivent en filiation avec le théâtre nationaliste dans la mesure où elles reprennent les paramètres du rapport à l'altérité décrit par Annie Brisset, c'est-à-dire, notamment, le rapport de domination et la différenciation linguistique. En effet, *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire* mettent en scène de petites communautés en crise, en conflit avec une altérité majoritaire et menaçante. Cette norme exogène s'exprime par une différenciation linguistique et idéologique. De plus, l'altérité n'est pas représentée sur scène, mais plutôt évoquée par les personnages. Ceux-ci en font un portrait subjectif qui confirme leur identité marginalisée, ce qui n'est pas sans rappeler la conclusion de Brisset sur la formation de l'identité québécoise : « la légitimation de cette identité forgée par le discours nationaliste repose assurément sur une invention : l'invention de l'Autre, qui autorise à *oublier* l'Autre » (Brisset, 1990, p. 312, l'auteure souligne).

La forme qu'empruntent les pièces permet toutefois, après « l'oubli de l'Autre », de s'ouvrir à lui à travers la représentation. En effet, la mise en scène des mémoires subjectives sous la forme du témoignage dans une temporalité extradiégétique²⁹ laisse croire qu'il ne s'agit pas ici d'un repli sur soi, mais bien d'une tentative, par l'acte de parole, de restauration du lien social par l'intermédiaire de la communauté théâtrale. Pour Yves Jubinville, le témoignage que livrent les personnages de Danis est

une parole qui, au lieu de dissoudre le corps social dans la pâte individualiste, sert de rappel incessant, à qui sait l'entendre, de la permanence du lien social. L'acte de témoigner [...] serait gage de l'existence d'une possible stabilité collective, puisqu'il miserait sur la

parentalité, l'érotisme ou le caractère sensuel du contact avec la nature, leur langage devient fluide, lyrique et mystique » (notre traduction).

²⁹ Rappelons que les personnages, dont certains sont pourtant réputés morts ou muets, s'expriment aussi bien au passé qu'au présent et au futur, ce qui permet de croire que l'énonciation a lieu dans l'espace-temps de la représentation, soit « devant la communauté théâtrale réunie » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 165).

certitude d'être en présence d'une humanité en quête d'elle-même (Hébert et Perelli-Conto [dir. publ.], 2004, p. 56).

Si l'Autre, qui est tenu pour responsable de la crise de la communauté, n'est pas représenté sur scène, le spectateur, qui est un Autre au sens où il est extérieur à l'univers diégétique de la fable, est invité à joindre la communauté pour le temps de la représentation à travers l'acte de parole. En effet, pour Pierre Ouellet, la parole crée une communauté :

La communauté se bâtit autour d'une forme « lacunaire » de coexistence, que seule la parole peut prétendre pallier dans la mesure où elle donne lieu à l'autre *dans* et *par* l'adresse ou la demande, autant que *dans* et *par* le don et la faveur, en quoi consiste tout acte de langage, qui remédie à l'absence par la représentation, en faisant advenir une coprésence du soi et de l'autre sinon dans le réel, qui ne cesse de nous « manquer », du moins dans l'espace énonciatif propre à tout acte discursif. L'énonciation est une sortie de soi [...] qui crée ou recrée les solidarités et les communautés au gré de l'expérience énonciative par laquelle les sujets parlants se lient dans un « univers de discours » momentanément partagé (Ouellet [dir. publ.], 2002, p. 9).

La posture médiane qu'occupe l'esthétique danisienne dans le théâtre québécois permet donc de faire le pont entre la phase de fondation et celle de dépolitisation, entre le théâtre nationaliste et celui qu'on pourrait appeler « postnational » (sur le modèle du « postdramatique » de Lehmann), en faisant de la scène un lieu de restauration inclusive de la communauté. Les prochains chapitres reviendront sur la construction de l'identité et du rapport à l'altérité chez les communautés imaginaires mises en scène par Danis, ainsi que sur le caractère rituel et réparateur qu'emprunte le témoignage, ce qui en fait une pratique d'autant plus inclusive. Rappelons simplement pour l'instant que, comme l'indique Pierre Ouellet, « ce sont les usages esthétiques de la parole qui, prenant le relais de notre imaginaire politique, peuvent mettre en scène et à l'épreuve de nouveaux modèles de socialité et de communauté, qui nous permettent de mieux comprendre comment émergent les formes de la subjectivité à la fois individuelle et collective » (Ouellet [dir. publ.], 2002, p. 241).

CHAPITRE II

DE LA FAMILLE À LA COMMUNAUTÉ THÉÂTRALE : IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ CHEZ LES COMMUNAUTÉS IMAGINAIRES

Tout ce qui est confiant, intime, vivant exclusivement ensemble est compris comme la vie en communauté [...]. La société est ce qui est public; elle est le monde; on se trouve en communauté avec les siens depuis la naissance, liés à eux dans le bien comme dans le mal. On entre en société comme en terre étrangère.

Ferdinand Tönnies, *Communauté et société*

Dans les pièces de Daniel Danis, la communauté est bel et bien mise à l'épreuve : à travers les récits des personnages, on assiste à sa fondation, à son évolution et à sa mise en crise, jusqu'à son explosion. L'histoire pourrait bien s'arrêter là, sur un constat pessimiste de l'échec de la communauté. Or, ce serait sans compter le pouvoir de la parole, ciment des communautés imaginaires de *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, qui permet une ultime tentative de réparation par l'entremise du témoignage et de l'adresse à l'Autre. Ces communautés imaginaires sont de proches parentes : non seulement la forme dans laquelle elles sont mises en scène, soit le témoignage après coup, sans dialogue direct entre les personnages, est sensiblement la même, mais leur composition et leur fonctionnement suivent des principes similaires. En effet, dans les trois cas, les communautés sont composées des membres d'une famille biologique ou adoptive, regroupés autour d'une maison qui fait office de refuge face à la société qui les marginalise. Ces communautés, autant par leur nature que par leur fonctionnement, rappellent à divers points de vue celles que l'on retrouve dans plusieurs pièces du théâtre québécois, d'abord parce qu'elles sont, justement, des familles, et que, « à partir des années 70, [...] c'est la famille qui devient, avec *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, le haut lieu du théâtre » (Weiss, 1989, p. 134). De fait, dans plusieurs œuvres de la dramaturgie québécoise, et tout particulièrement dans les pièces à caractère nationaliste, la famille, microcosme par excellence, joue un rôle de métaphore de la

collectivité québécoise. Chez Danis, les communautés imaginaires se font elles aussi le miroir des enjeux collectifs, mais grâce à certaines caractéristiques formelles, elles ouvrent également la réflexion sur un autre type de communauté : la communauté théâtrale, c'est-à-dire la communauté qui se forme entre la scène et la salle lors de la représentation théâtrale.

Ce chapitre aura donc pour objectif d'analyser le fonctionnement de ces communautés en les examinant à la lumière des enjeux propres aux deux phases du théâtre québécois, notamment en ce qui concerne les questions de l'identité et de l'altérité, pour ensuite voir comment le caractère narratif des pièces peut jouer un rôle dans la configuration du rapport à l'altérité. Il s'agira plus précisément, dans une première partie, de se pencher sur l'identité collective des communautés imaginaires en décrivant leur fondation et leurs principales caractéristiques, puis en analysant la spécificité de leur langue fictive et de leur rapport à la norme exogène. Enfin, cette partie examinera le fonctionnement des communautés en accordant une attention particulière au rapport à la parole, autant en ce qui concerne leur fonctionnement quotidien que leur façon de gérer la crise qu'elles traversent. La seconde partie s'interrogera sur les modalités de résolution de cette crise dans le contexte de la représentation théâtrale. L'objectif sera alors de déterminer si l'usage que fait Danis de la forme narrative permet une approche différente de la crise identitaire collective.

2.1 Les communautés imaginaires : fondation et éclatement de l'unité communautaire

Dans *Communauté et société*, paru en 1887¹, Ferdinand Tönnies définit différents types de communautés selon la nature du lien sur lequel elles se fondent : lien de sang, lien amoureux, lien d'amitié, de voisinage, etc. Les formes embryonnaires de la communauté sont toutefois, selon lui, celles que prend la communauté de sang, soit les liens qui unissent la mère (ou le père) et l'enfant, les frères et sœurs, ou encore les époux (Tönnies, 1944, p. 9). Ce sont justement les types de communauté que l'on retrouve dans les trois pièces de notre

¹ Sans être des plus récent, *Communauté et société* fait figure d'ouvrage fondateur dans l'analyse de la communauté. La dialectique de la communauté et de la société est, à l'époque de sa parution, un des thèmes majeurs de la sociologie, et les définitions que propose Tönnies des concepts de communauté et de société constituent des références pour ses successeurs. C'est pourquoi cet ouvrage nous semble pertinent ici, d'autant plus qu'il offre un cadre d'analyse qui fait écho aux réalités présentes dans les œuvres étudiées.

corpus et qui se composent exclusivement des personnages porteurs du récit, donc présents sur scène. Dans *Celle-là*, en effet, la Mère et le Vieux forment un couple (clandestin, puisque le Vieux est déjà marié et a des enfants légitimes) et constituent une famille avec le Fils, Pierre. Dans *Le chant du Dire-Dire*, ce sont les enfants Durant, trois frères et une sœur, orphelins de leurs parents biologiques, puis de leurs parents adoptifs, qui s'unissent en communauté. Enfin, dans *Cendres de cailloux*, le noyau communautaire est celui de Clermont et Pascale, père et fille, auquel s'ajoutera par la suite (et momentanément) le couple que forment Clermont et Shirley. On pourrait ajouter à ces communautés principales celle que Shirley a créée avec ses amis (et amants) Coco, Flagos, Dédé et Grenouille, « quatre gars qui tournent autour d'elle / parce qu'[ils] se sent[ent] moins perdus de même » (CDC, p. 64), mais il importe de souligner que les seuls membres de ce groupe présents sur scène sont Shirley et Coco, à cause de leurs relations étroites avec Clermont et Pascale.

Les liens fondés sur l'amour, qu'ils soient fraternels ou sensuels, tiennent une place centrale dans les communautés danisiennes – les frères Durant ont d'ailleurs baptisé leur famille la « Société d'amour Durant » (CDD, p. 35). Il s'agit là du type de communauté qu'Élise Féron et Michel Hastings désignent comme des « communautés émotionnelles » :

Ces communautés ne sont pas de simples communautés d'intérêts, mais avant tout des communautés "émotionnelles". Ce processus de communautarisation [...] s'accompagne par ailleurs d'une puissante assignation d'identité, puisque, dans la majorité des cas, l'appartenance à ces communautés ne résulte pas d'un choix volontaire des individus mais découle au contraire de leur origine familiale. Cette appartenance communautaire leur assigne une identité sociale, politique et culturelle spécifique, dont il est difficile de s'émanciper (Féron et Hastings [dir. publ.], 2002, p. 13-14).

Dans les trois pièces, l'appartenance des personnages à leur groupe est puissamment définie, non seulement par le lien charnel ou familial qui les unit, mais aussi par la violence des événements qui fondent ou divisent les communautés. Les événements traumatiques marquent les communautés danisiennes et consistent souvent en la mort ou en la disparition d'un parent : les personnages de Danis sont, en effet, presque tous orphelins. Dans *Celle-là*, la Mère a été chassée de sa famille et perd ensuite ses deux parents; le Vieux est obsédé par le souvenir de la mort de son père alors qu'il était enfant; et le Fils, qui ignore l'identité de son père, est également séparé de sa mère après le « gâchis ». Dans *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, c'est la mort d'un ou des deux parents qui fonde la communauté, et le

mutisme final de Clermont, de *Cendres de cailloux*, achève de rendre Pascale orpheline. Ces multiples éclatements de la cellule familiale ne sauraient être anodins dans des communautés fondées sur les liens filiaux : ils signalent le caractère précaire et vulnérable de l'unité communautaire.

Malgré la toponymie et le lexique québécois présents dans les pièces, il ne s'agit pas ici de mettre en scène la collectivité sociohistorique, mais des figures presque allégoriques². Toutefois, ces familles éclatées font écho à « la fragilité existentielle de la communauté » (Nepveu, 1988, p. 156) québécoise, notamment parce qu'elles se fondent sur ce que Pierre Nepveu considère, dans *L'écologie du réel*, comme l'un des fils conducteurs de la littérature québécoise : la métaphore de l'exil. Pour Nepveu, « l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, dans les années 60, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué un imaginaire migrant » (Nepveu, 1988, p. 201). Dans *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, l'exil et la migration (réels ou psychiques) sont omniprésents et directement liés aux événements traumatiques. Dans les trois pièces, on retrouve des marginaux qui se sont exilés ou ont été mis au ban de la société avant de se regrouper pour fonder les communautés imaginaires. Un deuxième exil survient également lorsqu'un des membres de la famille quitte le groupe, marquant ainsi la rupture de l'unité communautaire : dans *Celle-là* et *Cendres de cailloux*, ce deuxième exil advient à la suite d'une crise vécue par la communauté, alors que, dans *Le chant du Dire-Dire*, il est à l'origine d'une crise. Dans les trois cas, l'exil est donc lié à une crise interne qui met en péril l'identité collective et menace l'avenir de la communauté.

Dans *Celle-là*, la Mère est d'abord chassée de sa famille et se retrouve en exil forcé à cause, d'une part, de son épilepsie et, d'autre part, de ses aventures avec deux garçons :

"Pas plus sœur que variable", disait mon père. / I disait ça à cause du voisin du rang / et d'un autre gars le même été. / C'est un de mes frères qui m'a dénoncée. / Après une réunion familiale / on a rendu la sentence : / quitter la maison paternelle. / "A fait des crises de

² Comme le précise Daniel Danis, « chaque personnage transporte avec lui un pan de décor, une matière, un événement. [...] Pour moi, ce sont des figures. [...] Je suis violenté quand on ramène mes personnages dans un endroit historisant » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 185).

démone. / Occupe-toi-z-en, j'suis pus capable d'la voir." / Ma mère criait ça à mon frère savant (CL, p. 24-25).

Enfermée dans un couvent par son frère évêque, elle en est libérée lorsqu'elle évoque son désir de devenir mère, mais reste une marginale, coupée de sa famille et considérée comme « une vraie sorcière » (CL, p. 27) par le Vieux, qui a l'ordre de la surveiller. C'est toutefois avec lui qu'elle aura un enfant, le Fils, et fondera la communauté de la pièce, une communauté clandestine : le Vieux continuera d'habiter avec sa femme légitime et leur fils Simon, mais ses liens avec la Mère et le Fils demeureront secrets. On peut attribuer au Vieux la position dominante dans l'organisation hiérarchique de la communauté, étant donné l'état de dépendance dans lequel se trouvent le Fils et la Mère par rapport à lui : il est le propriétaire du logement et aide à subvenir à leurs besoins en plus de surveiller la Mère à la demande de l'évêque. Certains critiques ont pu associer cette hiérarchie, doublée d'un contexte très religieux, au patriarcat du Québec des années cinquante, mais, pour Danis, il s'agit aussi et surtout d'une hiérarchie mythologique :

Quand on parlait ensemble de *Celle-là* [avec Alain Françon], j'avais l'impression qu'on entendait qu'il y avait un père, une mère et un fils qui représentaient « le grand chaos ». On était dans une cosmogonie où la terre, le ciel et le fils – représentant de l'incarnation de l'être – se retravaillaient tout à coup. On était alors dans des forces plus grandes et je comprenais pourquoi le père était en haut, au deuxième étage, qui regardait en bas la mère destructrice, élément nécessaire pour fabriquer le chaos (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 185).

Le chaos fabriqué par cette communauté, c'est l'événement désigné dans le texte sous l'expression « le gâchis », une crise interne qui force l'éclatement de la famille en séparant définitivement la Mère de son fils Pierre, qui est forcé de s'exiler à son tour. Au moment du « gâchis », la Mère, victime d'une crise d'épilepsie, attaque Pierre avec des ciseaux et le blesse au point où celui-ci doit être hospitalisé. La communauté est alors écartelée : la Mère est cachée dans un cloître pour trente mois et Pierre, au sortir de l'hôpital, est envoyé dans une autre ville, chez le frère du Vieux, alors que ce dernier reste avec sa famille légitime. La Mère se retrouve ainsi complètement seule, pointée du doigt par ses parents et ses frères et sœurs, qui disent que « la folie / ça se voyait dans [ses] yeux » (CL, p. 84), et par les gens de son quartier, auprès de qui elle doit « se racheter » (CL, p. 37) en travaillant bénévolement pour la Société Saint-Vincent de Paul. Cette crise fragilise aussi la relation entre la Mère et le Vieux : « Après le gâchis / le vieux d'en haut était plus pareil lui non plus » (CL, p. 50).

Après le second exil, la réunion des membres de la communauté n'aura jamais lieu, car Pierre ne reviendra au logis qu'après la mort de la Mère, respectant la loi et l'ordre donné par l'évêque : « Défense à Pierre de revoir sa mère. / Défense à sa mère de revoir son Pierre » (CL, p. 79). La seule possibilité de réunion se trouve ainsi, comme on le verra plus loin, dans la mise en récit commune des événements qu'autorise la représentation théâtrale.

Si la communauté de *Celle-là* génère le chaos, celle du *Chant du Dire-Dire* en est issue : pour la fratrie Durant, c'est la mort violente des parents qui fonde la communauté, les frères et la sœur décidant de rester « tous ensemble, soudés l'un à l'autre » (CDD, p. 15) comme l'a recommandé leur mère avant de mourir. Les « municipiens », qui représentent la loi, mais aussi cette société « terre étrangère » dont parle Tönnies (1944, p. 4), remettent d'abord en question leur innocence, ou du moins la normalité de leur comportement dans les événements étranges qui ont causé la mort des parents, soit l'entrée d'une boule de feu dans la maison lors d'un orage :

WILLIAM. Et là, il faut le dire, on a dû tout démêler avec les municipiens. Les enquêteurs de la police municipale dépêchée, le maire de la municipalité paniqué, un coroner catastrophé sont venus pour fouiner. Qu'est-ce qu'y nous veulent ceux-là?

FRED-GILLES. Ils ont déterré nos parents Durant, ambulance des morts, autopsie, interrogatoire, les uns derrière les autres. On a tous dit à peu près la même chose, ça dépendait si on avait gardé les oreilles ou les yeux ouverts (CDD, p. 18-19).

Une fois l'innocence et la santé des Durant établies, les municipiens tentent de les séparer en les envoyant dans des familles d'accueil. C'est alors que Rock, l'aîné, prend le contrôle de la communauté et prononce, à la télévision régionale, une véritable déclaration d'indépendance :

Le Dire-Dire dans la main, devant la caméra de la Télévision Régionale, j'ai déclaré : Nous, les Durant, n'irons nulle part. Nous habiterons les quatre ensemble ici, tout en allant à l'école. Côté argent, on va s'arranger même si on ne sait pas comment. Nous voulons aussi que nos parents soient réenterrés aux endroits qu'on avait déjà choisis. Je suis assez vieux pour tenir les rênes de la famille. Merci! (CDD, p. 20)

Contrairement à la Mère de *Celle-là*, les Durant refusent l'exil physique que veut leur imposer la loi des municipiens et décident plutôt, comme en guise d'exil symbolique, de s'isoler et de fonctionner en quasi-autarcie. Leur marginalité est donc choisie et pleinement assumée, ce qui n'est pas le cas de la Mère. Cependant, ils ne pourront pas échapper au choc

entre leur situation singulière et la norme défendue par les municipiens, choc qui mettra en péril leur unité communautaire.

Plutôt que d'être la cause du second exil comme dans *Celle-là*, la crise en est ici la conséquence. En effet, quelques années après la mort des parents, Noéma quitte ses frères pour une tournée de chant et en revient comateuse, muette et immobile, à l'exception de violentes (et inexplicables) crises de convulsions. Son exil psychique, qui la rend incapable de réintégrer la communauté, déclenche une crise interne qui remet en cause la hiérarchie en place : l'autorité de Rock, l'aîné, qui accepte de soumettre Noéma à des tests médicaux, est contestée par William, le cadet : « Je t'avertis, Rock Durant, si tu laisses Noéma dans les bras de la médecine, au retour, je te saigne » (*CDD*, p. 50). Lorsque Rock propose de faire opérer Noéma, William va s'en prendre à lui physiquement et l'empêcher de parler à cause des blessures qu'il lui a infligées. Enfin, et surtout, l'exil psychique de Noéma oppose la Société d'amour Durant aux municipiens qui tentent d'imposer leur norme, à laquelle les Durant résistent :

FRED-GILLES. Le [docteur] Forgeron d'ajouter « « J'ai ici, dans la main, un arrêté de la cour pour venir chercher Noéma; question de santé publique. Votre sœur doit être gardée en institution. »

WILLIAM. Jamais. Jamais. Voleur de corps!

ROCK. Ma maudite face de coquerelle, efface! Pourquoi tu veux nous l'enlever?

FRED-GILLES. Forgeron a hurlé pour enterrer le son du tonnerre : « Vous êtes devenus des anormaux inconséquents » (*CDD*, p. 68).

Pour résoudre la crise, les frères ne trouvent d'autre solution que de rendre Noéma au Tonnerre qui leur a pris leurs parents, lors d'une noyade sacrificielle dans le marécage qui borde leur maison. Les événements racontés s'achèvent sur l'élévation de Noéma vers le ciel alors que « les éclairs entrent dans le Dire-Dire pour la suite du monde » (*CDD*, p. 73).

Comme chez les Durant, c'est un événement violent qui agit en tant qu'élément fondateur de la communauté composée de Clermont et de Pascale dans *Cendres de cailloux*. Le meurtre d'Éléonore, mère de Pascale et femme de Clermont, les pousse à s'exiler de la ville pour trouver refuge à la campagne, dans la maison que Clermont entreprend de rénover.

Dans ce lieu où ils sont considérés comme « des étranges » (CDC, p. 11), Clermont et Pascale s'isolent au point où Clermont refuse de parler à qui que ce soit. L'organisation hiérarchique, ici, est à configuration variable : Clermont, en tant que père, devrait jouer le rôle du « chef de tribu », mais Pascale est celle qui entretient le plus de relations avec l'extérieur, principalement parce qu'elle est responsable de la parole et que cette responsabilité lui confère un certain pouvoir. C'est notamment en passant par elle que Shirley pourra entrer en relation avec Clermont, qui en tombera amoureux. La communauté s'ouvrira alors pour laisser entrer ce nouveau membre, qui la mènera cependant à sa perte, causant la crise et le second exil. En effet, lorsque Shirley se rapproche de Clermont, à qui elle avait auparavant promis « un chien de [sa] chienne » (CDC, p. 50), Coco, amoureux de Shirley, insiste pour que celle-ci tienne cette promesse : « T'as dû voir le graffiti / dans les toilettes des filles? / Dodo, la gérante, l'a écrit / le soir de ton serment : / "Un jour Shirley va faire la fête à Caillou." / Au-dessous, c'est marqué / date, avec deux points. / I faut remplir l'espace vide, Shirley » (CDC, p. 82). Incapable de choisir sa propre communauté, Shirley accepte de préparer une plaisanterie cruelle à Clermont en gage de fidélité à son groupe d'amis, et surtout à Coco. Ce dernier se rapproche alors de Clermont avec ses amis Flagos, Dédé et Grenouille, et gagne sa confiance pour mieux le détruire en simulant la mort de Shirley dans un accident. Or, Clermont devient fou en apprenant la supercherie et, incapable de pardonner à Shirley, il s'exile en lui-même, mettant le feu à la maison et refusant à nouveau de parler : « Mon père demeurera perdu en lui. / Il ne s'est jamais relevé. / Perdu en lui, absent du monde » (CDC, p. 119). Voyant que Shirley quitte la « gang » pour rester aux côtés de Clermont devenu muet, Coco choisit quant à lui un exil physique et définitif : « Avec mon fusil de chasse / j'ai fait comme ça [...] vers la tête / pour m'aérer le coco » (CDC, p. 114). Ici encore, comme dans *Celle-là*, la réunion des membres de la communauté après ces exils psychiques et physiques n'est possible qu'à travers le récit de leurs mémoires subjectives, qui créent en contrepoint une mémoire collective des événements traumatiques.

Cette récurrence du topos de l'exilé, qu'il s'agisse d'un exil du lieu ou d'un exil du langage, signale l'importance de la crise identitaire que traversent les communautés imaginaires, dont l'identité se fonde sur deux vecteurs majeurs du sentiment d'appartenance : le territoire et la langue. Le territoire géographique sur lequel vivent les communautés est

défini de façon sommaire : les trois pièces campent leurs personnages dans un contexte plus ou moins rural, qu'on devine être dans les environs de la ville de Québec. Lors d'une soirée *Théâtre à lire* organisée par le Centre des auteurs dramatiques et Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Daniel Danis avouait que, pour lui, ces trois pièces se déroulaient à Saint-Raymond-de-Portneuf, municipalité où il a lui-même grandi (Danis, 2009) et qui est entourée de « kilomètres de rivière et de sentiers en plein cœur d'une vallée champêtre » (Ville de Saint-Raymond, 2011). La seule indication claire du contexte géographique se trouve pourtant dans *Cendres de cailloux* : « Le 18 août, je crampe les roues à droite / en descendant vers Saint-Raymond-de-Portneuf / près de Québec » (CDC, p. 12). Dans *Le chant du Dire-Dire*, les personnages font référence à « la municipalité » et à « la Capitale » (CDD, p. 19) avoisinante sans jamais les nommer, alors que dans *Celle-là*, le lieu indiqué par le texte est celui d'un « logement d'une ville de province » (CL, p. 8) et seules de rares références culturelles, notamment à la Société Saint-Vincent de Paul (CL, p. 37), permettent de situer l'action au Québec. Il est toutefois manifeste, dans les trois cas, que la maison dans laquelle vivent les personnages est construite dans un environnement qui favorise la distance physique entre les voisins, et donc entre la communauté et le reste de la société. Pour Tönnies, « la communauté de sang comme unité de l'existence tend et se développe vers la communauté de lieu qui a son expression directe dans l'habitation commune » (Tönnies, 1944, p. 14). C'est le cas chez Danis, où l'habitation commune joue un rôle central : il s'agit du lieu où se produit la majorité des événements racontés et dont les limites constituent les frontières du territoire communautaire. Janusz Przychodzen voit d'ailleurs dans le choix de la maison comme espace de représentation de la collectivité l'un des éléments clés de la représentation dramatique du Québec :

Trois éléments spatiogènes, « pays », « théâtre », « maison », tant interfonctionnels qu'interchangeables, constituent les piliers de cette représentation dramatique [du Québec]. L'entrecroisement des champs que ces trois prédicats recouvrent se situe à l'origine d'un espace sémantique que l'on peut considérer comme le spatio-gramme de la théâtralité québécoise. [...] La symbolique de l'espace et du temps se nourrit dans ce contexte autant des territoires socialement larges que des espaces plus circonscrits, mais de toutes les inscriptions spatio-identitaires, c'est le niveau intermédiaire, celui de la famille et de la maison, qui semble être le plus communément exploité (Przychodzen, 2001, p. 275).

En effet, dans les trois pièces, la maison familiale agit comme métaphore de la communauté, autant par son emplacement que par sa condition matérielle.

Dans *Cendres de cailloux*, la maison est située « dans un rang, à cinq minutes de la ville / [...] [sur] un terrain immense » (CDC, p. 13), alors que celle des Durant est bâtie sur une terre bordée par une petite forêt et un marécage (CDD, p. 36). Le logement de la Mère et du Vieux, enfin, semble situé dans un contexte plus urbain, mais tout de même excentré : le Vieux parle des moments où il va « en ville » (CL, p. 79) et le Fils évoque le « foin derrière le garage » (CL, p. 51) du logis. La maison est donc un lieu clos et isolé, à la fois refuge et prison, dont l'accès est restreint presque exclusivement aux membres de la famille, comme pour éviter de mettre cette dernière en danger. Par exemple, Simon, le fils légitime du Vieux, est apparemment le seul à être admis dans le logis et la Mère en est momentanément chassée après avoir brisé la famille lors du « gâchis ». De plus, lorsque d'autres personnes, en l'occurrence les jeunes cambrioleurs, entrent dans la maison après le retour de la Mère, cette dernière est tuée. À l'exception des spécialistes des animaux ou de la terre, Clermont refuse les visiteurs, y compris Shirley, jusqu'à ce que celle-ci le séduise : « à part la vétérinaire / y avait pas eu de femme dans la maison. / À part moi, bien entendu » (CDC, p. 94), raconte Pascale. L'arrivée de Shirley dans sa vie pousse cependant Clermont à recevoir aussi les « p'tits gars » (CDC, p. 101), soit Coco, Dédé, Flagos et Grenouille, qui en profitent alors pour gagner sa confiance avant de lui faire « une écoeuranterie » (CDC, p. 111) en simulant la mort de Shirley, qui le mènera au mutisme et à la folie. Enfin, les Durant reçoivent des « visite[s] de raison » (CDD, p. 19) de la part des municipiens après la mort de leurs parents, mais sentent que ces derniers menacent l'intégrité de la communauté : « on a essayé de nous enlever la maison, de nous diviser, surtout de nous séparer de notre sœur » (CDD, p. 19). Rock fait alors sa déclaration d'indépendance à la télévision régionale, annonçant l'intention des Durant de demeurer ensemble et de maintenir les municipiens à l'écart. Noéma elle-même sera exclue de la maison, puisque son état comateux l'empêche de réintégrer la communauté, et elle sera gardée à l'extérieur jusqu'à l'apogée de la crise, qui coïncidera avec l'envahissement du terrain et de la maison par les municipiens.

L'accès au domicile par un agent extérieur (ou tenu comme extérieur à cause de son comportement inadéquat) est ainsi considéré comme une invasion, comme une menace, ce qui n'est pas sans rappeler l'altérité « négative et menaçante » (Brisset, 1990, p. 32) du théâtre identitaire, celle « dont la présence à côté de soi mène à la dégradation puis à la perte

de l'identité individuelle et collective » (Brisset, 1990, p. 129). Il faut dire que la maison représente cette identité individuelle et collective puisqu'elle reflète aussi, par son état physique, l'état psychique de la communauté qui l'habite. L'exemple le plus flagrant est sans doute celui de *Cendres de cailloux* : Pascale et Clermont, meurtris par la mort d'Éléonore, choisissent leur nouvelle maison avec l'intention de la remettre en état à mesure que le travail du deuil s'accomplit. L'analogie entre l'état de la maison et celui de la communauté est clairement énoncée par Clermont :

Il y a tellement à faire sur la terre. / Tout est à refaire. / Reconstruire les murs / changer des poutres, des cadres / réparer les portes, les charnières / remettre des planchers / recouvrir les toits. / Ça coule de partout / quand il pleut. / Retourner la terre. / Défricher le sol. / Nettoyer le dedans / déplier nos peines. / Semer de la pelouse / peindre tout ce qui est à l'abandon. / Tout est à refaire. / Comme nous deux. / Il faut qu'on fasse ça, nous deux / Se donner une deuxième peau (CDC, p. 15).

Pascale raconte quant à elle : « en lavant, je me disais : / je me soigne par en dedans / je lave ma peine / je la nettoie » (CDC, p. 16). À mesure que la maison est nettoyée et rénovée, on observe des signes de changement chez les personnages. Clermont, par exemple, accepte la présence de Shirley sur sa terre à partir du moment où la cave et le terrain sont vidés des cailloux qui les encombraient, lancés à la rivière par ses soins (CDC, p. 88). Et lorsqu'il devient fou, après la mort simulée de Shirley, c'est à la maison qu'il s'attaque en y mettant le feu : « il venait de mettre le feu / à sa deuxième peau. / Il ne se relèvera plus. » (CDC, p. 118). Le territoire subit ici le même sort que la communauté qui l'habite et s'en fait le reflet.

Le logis de *Celle-là* joue aussi un rôle de métaphore de la structure de la communauté : la division en deux appartements reproduit la hiérarchie cosmogonique, et les « oeils de poisson » (CL, p. 29) que le Vieux a vrillés dans le plancher pour surveiller la Mère marquent le lien clandestin qui les unit en même temps qu'il donne au Vieux une forme d'omniscience qui confirme son pouvoir. De plus, après la crise, le logis, comme les personnages, reste marqué par les événements qui indiquent l'anormalité de la famille : au retour de la Mère, « le logis avait pas bougé, pareil. / Sauf le sang du gâchis. / Même après avoir frotté. / Le vieux d'en haut dit : "le sang c'est pas délogeable / c'est l'âme des gens" » (CL, p. 78). Dans *Le chant du Dire-Dire* aussi, la maison porte « les traces reconnaissables, des marques du chaos » (CDD, p. 16) qui a mené à la mort des parents, mais elle agit surtout comme

représentation matérielle du caractère hors-norme de la Société d'amour Durant. Les frères accumulent sur leur terrain une panoplie d'objets qui semblent l'encombrer, ce qui n'est pas vu d'un bon œil par le maire des municipiens, leur oncle : « L'oncle lui a offert, comme à son habitude quand il regarde le terrain, un camion municipal pour mettre de la propreté dans notre bric-à-brac. Ce que tu nous veux, toi-là? On t'a déjà dit : pas question de jeter des traîneries, on sait pas quand ça peut servir » (*CDD*, p. 34). L'état du terrain (et la désapprobation des municipiens) agit ici comme une marque de l'excentricité revendiquée par la communauté. Pour paraphraser Przychodzen à propos des lieux scéniques de plusieurs grandes pièces du théâtre québécois (*Zone* de Marcel Dubé, *Tit-Coq* de Gratien Gélinas et *Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, entre autres), on peut affirmer que, chez Danis, le lieu « exprime déjà l'oppression des personnages et annonce l'imminence d'un conflit » (Przychodzen, 2001, p. 276). En effet, l'isolement de la maison et le désordre (réel ou figuré) qui y règne expriment l'isolement et l'anormalité de la communauté qui l'habite, anormalité qui mènera à une crise lorsqu'elle sera confrontée à l'altérité normative.

L'identité collective se construit enfin à travers l'adoption d'une langue fictive. Pour Anne Ubersfeld, la langue d'un personnage de théâtre est le résultat d'une synergie entre divers facteurs sociaux et individuels : « le système des idées, l'appartenance à un groupe social et idéologique d'une part, les implications individuelles de l'autre, sont difficiles à démêler dans l'idiolecte d'un personnage, l'individuel et le social ne formant qu'une seule tresse » (Ubersfeld, 1996, p. 66). Cette affirmation est tout particulièrement pertinente dans le cas des personnages de Daniel Danis, dont la langue est à la fois ancrée dans le contexte québécois³ et dans le corps des personnages, un corps marqué par les expériences de l'individu.

Pour Gilbert David, le rapport entre le corps et la langue des personnages danisiens est tellement essentiel qu'il considère ces derniers comme des « corps parlants » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 69), expression qui remplace avantageusement celle de « figure » (Sarrazac et

³ Au point que l'édition Leméac / Actes Sud de *Cendres de cailloux* comprend un glossaire des expressions comme « bobettes », « moumoune » ou « achaler », destiné aux lecteurs français (*CDC*, p. 123-124).

Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 185), puisqu'elle implique une organicité qui est au cœur de l'idiolecte des personnages. Cet étroit rapport corps/langue relève pour Danis du « parolique », qui est une « poétique du corps parlant qui se fait écriture d'une expérience mi-physiologique, mi-onirique d'une "blessure-image imprimée dans le corps" » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 80). La mémoire des sensations joue donc un rôle fondamental dans la langue fictive des communautés danisiennes, et Marie-Christine Lesage note que son caractère organique provient de l'anamnèse à laquelle procèdent les personnages : « ces personnages ne racontent pas les événements, mais ils les revivent avec les sensations et les émotions antérieures. La reviviscence du passé propre à l'anamnèse, ce parcours des traces laissées en soi par les événements, entraîne un style d'écriture qui colle aux sensations » (Lesage, 1996, p. 83). Ainsi, les corps parlants sont blessés, marqués par la violence de l'événement fondateur et de la crise communautaire, et cette trace physique permanente trouve son écho dans le langage qui caractérise la communauté et s'oppose au langage rationnel employé par la majorité normative.

Clermont est le personnage qui va le plus loin dans la langue fictive : comme le raconte Pascale, « mon père est fou / ou il le devient. / Des fois, en train de travailler / il déraillait en parlant dans une langue inventée. / Il parlait à ses animaux dans cette langue-là » (CDC, p. 25). Devant son mutisme et sa langue inventée, les gens de la municipalité, interrogés par Shirley, ont d'ailleurs la même opinion : « Fou. / La rumeur a fait le tour, un tireur de roche. / Caillou, c'est comme ça que les gens le surnomment. / Caillou parce qu'il en tire et / qu'il répond pas plus qu'une roche » (CDC, p. 40). Dans *Celle-là*, c'est le Fils que son langage marginalise le plus. Le Vieux raconte que « sa vie s'arrête après le gâchis. / Plus rien après. / Il est resté dans sa tête d'enfant. / [...] Le malheur nous fait perdre l'intelligence » (CL, p. 79). Ce retard intellectuel se traduit en effet dans le récit de Pierre par des expressions naïves et des sensations d'enfant. Comme Clermont, il est considéré comme différent et est assimilé au minéral : « Mon nom c'était Pierre mais eux, ils disaient que j'étais une roche; après, ils ont dit que j'étais une tortue [...] parce qu'ils disaient que j'étais lent dans ma tête et que je sortais pas de ma coquille » (CL, p. 81). Le caractère décalé du langage du Fils et la marginalisation qui en découle sont particulièrement frappants lorsque son récit concerne ses expériences à l'âge adulte, par exemple lorsqu'il raconte avoir tenté de séduire une vendeuse

de parfum : « le soir même, le propriétaire m'a longuement parlé des madames, à cause d'une plainte, de ne pas retourner achaler la fille de parfum. [...] Je me suis couché avec la bouteille de parfum, sans dormir, en regardant la lumière allumée; la madame belle de parfum était encore plus dans ma tête de cœur » (*CL*, p. 81).

S'ils portent moins distinctement les stigmates du trauma dans leur discours, le Vieux, la Mère, Pascale, Shirley et Coco parlent toutefois une langue poétique qui les singularise, dans laquelle le corps semble être doué de volonté et d'intelligence propres. Chez Shirley, le corps a l'intelligence de l'amour avant la tête : ainsi, lorsqu'elle rencontre Clermont pour la première fois, « derrière le comptoir, / le corps s'est relevé / sans que je le demande. / Partout sur mon corps / la chair de poule / les yeux dans l'eau. / Ce gars-là était dans ma peau » (*CDC*, p. 31). Coco, lui, est aux prises avec la rage qui prend la forme d'un animal, Gulka, qui possède son corps et hurle à travers lui, alors que la Mère ressent sa peine « jusque dans l'os du bras » (*CL*, p. 67) et que le Vieux entre en lutte physique avec la sienne : « La tête est là, à supposons / les pieds vont dans le sens opposé / les bras par là, / et le cœur rouge tourne en rond. / On a mal à notre cœur. [...] Je veux, je veux / une paix de soleil » (*CL*, p. 65-66). Pascale, quant à elle, se raconte la mort de sa mère avec des images naïves, pour en atténuer la violence : « Un homme dur est entré / dans le commerce de linge pour dames. [...] / L'homme dur a pris ma mère. / L'homme dur est monté sur son lit moelleux / parce qu'il voulait s'encouverter avec elle. [...] L'homme dur qui avait la rage / avec son couteau a brisé le lit » (*CDC*, p. 18).

Le récit de Pascale rappelle la naïveté enfantine de Pierre, mais aussi celle des frères Durant, eux aussi coincés dans un langage d'enfant, bien que, au moment de raconter, ils soient tous adultes. Comme le dira Fred-Gilles, le plus jeune des frères, « Je connais bien nos âges à tous les quatre, mais on dirait qu'on a des âges à deux temps : vieux comme le monde avec des yeux d'enfants » (*CDD*, p. 37). Leur langue fictive aux expressions enfantines et poétiques (« se désagacer le hou-li-dou » [*CDD*, p. 28], « les papiers du gouvernement de la mort et de la survie monétaire » [*CDD*, p. 21], etc.) constitue certainement une façon de se protéger, derrière la naïveté de l'enfance, de l'indicible violence de la perte des parents, comme c'est le cas pour Pierre et Pascale. Toutefois, elle marque aussi la singularité de la communauté et contribue à la marginaliser, voire à l'exiler de la société des municipiens. Ces

derniers, qui maîtrisent un lexique soutenu mal compris par les Durant (par exemple, « insalubre » deviendra « insoluble » pour les frères), représentent une norme dont est exclue la Société d'amour Durant; c'est dans ce fossé entre leurs langages respectifs que prend racine le conflit qui opposera les Durant aux municipiens et qui fera éclater la crise. Dans les trois pièces, la langue est donc un facteur déterminant dans le rapport à l'Autre, qui passe notamment par un conflit linguistique.

Dans le théâtre-récit et dans la dramaturgie de la parole, auxquels on peut rattacher l'œuvre de Danis, les dramaturges s'intéressent toutefois moins à la langue qu'à la parole en tant qu'acte individuel et subjectif, en explorant ses possibilités et ses limites. Chez Danis, la parole est aussi un élément incontournable des pièces, autant comme élément formel central, puisqu'il s'agit d'un théâtre narratif, qu'en tant qu'isotopie : en effet, dans les trois pièces, le rapport à la parole et au silence est au cœur de l'organisation communautaire et constitue un facteur déterminant dans la définition de l'identité individuelle et collective.

Dans *Le chant du Dire-Dire*, c'est l'accession à la parole qui enclenche, pour les frères et la sœur Durant, la phase de fondation de la communauté. D'abord muets ou presque, les enfants se font offrir par leurs parents adoptifs un objet qui aura pour mission de « les rendre audibles à ce monde » (*CDD*, p. 13) : le Dire-Dire. En échange de paroles dans le Dire-Dire, les enfants recevront une récompense. Or, l'arrivée de l'objet et l'appropriation du langage et de l'acte de parler qui en résulte semblent déclencher le drame qui fondera la communauté : Rock, racontant l'orage, suggère que « le jour arriva où tout a commencé, comme si, par le Dire-Dire, on avait appelé de très loin le chaos » (*CDD*, p. 14). Le fait de parler dans le Dire-Dire, objet totémique de la communauté, reste le rituel par lequel les frères et la sœur concrétisent leur appartenance au groupe – car, comme le remarque Claude Lévi-Strauss, la solidarité des communautés exige, « pour se manifester efficacement, une expression collective, qui doit se fixer sur des objets concrets » (Lévi-Strauss, 1962, p. 90). Le Dire-Dire, que Rock a qualifié de jeu de société (*CDD*, p. 29), est cependant plus qu'un emblème : il est un moyen, un canal qui permet aux frères de tenter d'exprimer l'indicible. Il permet aussi, comme le laisse croire la structure de la pièce, divisée en 21 « Dires », de mener à bien l'anamnèse. Lorsque Noéma est ramenée à la maison familiale, ses frères s'empressent de lui demander de parler, comme pour la réintégrer à la famille : « Dis-le dans le Dire-Dire,

pourquoi la crise, Noéma? » (*CDD*, p. 32). Or, Noéma étant incapable d'exécuter le rituel, elle est tenue à l'écart, gardée à l'extérieur de la maison. Le mutisme est aussi un signe d'exclusion pour Rock. Lorsque William l'attaque physiquement et abîme ses cordes vocales, il le réduit au silence et profite de la situation pour prendre le contrôle de la famille. À la fin de la pièce, lorsque les municipiens envahissent le terrain pour voir Noéma, Rock se dissocie d'ailleurs de ses frères et de leurs décisions en optant, volontairement cette fois, pour le silence.

L'opposition parole/silence est également déterminante dans *Celle-là*, où l'incapacité de parler est un signe de l'incapacité d'agir. C'est le silence venu avec le « gâchis » qui fait éclater l'unité familiale : lors de l'attaque, Pierre reste muet sous les coups de sa mère, qui elle-même n'arrive pas à parler : « L'enfant Pierre, ça disait rien. / Ça regardait les yeux tout en pleurs / sans les larmes. / [...] Ça criait pas / Juste le sang et la force du bras / qui descendait sur le corps de mon Pierre. / Je disais ça en dedans, par mes yeux, d'arrêter / [...] Autour de l'enfant de moi, le silence était arrivé » (*CL*, p. 63). Le Vieux, quant à lui, répète tout au long de la scène du « gâchis » (*CL*, p. 55-62), comme un leitmotiv, « Je vais crier », mais sans jamais réussir à le faire. Cette phrase revient dans les répliques du Vieux à plusieurs reprises tout au long de la pièce, soulignant son impuissance. Et à partir du « gâchis », c'est la dynamique du secret, et donc du silence, qui régit la communauté : la Mère est cachée dans un cloître pour éviter la prison et Pierre est envoyé au loin pour cacher le crime, alors que le Vieux reste dépositaire du secret. La crise a mis fin à la parole, car le Fils et la Mère, après le « gâchis », restent tous les deux muets : « Après le gâchis / j'ai plus dit un mot de la bouche cousue » (*CL*, p. 69), raconte la Mère, alors que Pierre affirme « Je me suis fermé les dents dures pour que je ne dise rien » (*CL*, p. 76). La fin de la parole signifiant la fin de l'unité communautaire, les trois personnages souhaitent pourtant se parler à nouveau; la Mère demande « I faut qu'i vienne me revoir, mon p'tit Pierre / même une fois, me parler un peu » (*CL*, p. 15) et le Vieux espère que « Pierre, à ton retour, on parlera » (*CL*, p. 45), pendant que ce dernier projette de revenir au logis : « Un jour, je partirai à la recherche de ma mère, dans un train » (*CL*, p. 77). Leur espoir de rouvrir le dialogue ne se réalisera toutefois jamais, sauf au moment de la représentation.

Dans *Cendres de cailloux*, Clermont refuse de parler à qui que ce soit, excepté à sa fille Pascale. Le mutisme est, pour lui, une façon de s'exiler, et son silence prend une importance démesurée, comme en témoigne le très vaste champ lexical de la parole qui s'étend tout au long de la pièce. Dès sa première réplique, le rapport à la parole de Clermont est établi : « Il [le courtier immobilier] parlait trop, je ne parlais pas » (CDC, p. 13). Dans plusieurs répliques, il réitère sa position, et les autres personnages le définissent eux aussi par ce trait de caractère : Clermont : « Je voulais jamais avoir affaire aux gens de la place. M'éviter de parler » (CDC, p. 41); Pascale : « on a parlé ensemble. / pas beaucoup / parce qu'il parlait pas beaucoup » (CDC, p. 37); Shirley : « je parle beaucoup plus que lui » (CDC, p. 93). Pour Clermont, refuser de parler est une manière de se protéger de la souffrance qui le frappe, alors que Pascale tente, quant à elle, d'utiliser la parole pour apprivoiser la douleur. Elle reproche d'ailleurs à son père de rester silencieux : « Toi, tu me fais parler / tu m'écoutes quand je parle de moi / de nous deux / jamais tu veux me dire / comment tu vis ça / ta peine. / T'en parles pas. / C'est dur de vivre avec un père muet » (CDC, p. 25). Le silence est aussi une façon, pour Clermont, de protéger l'intégrité familiale de toute intrusion extérieure, puisque la parole est ce qui permet le contact avec l'autre. Comme on l'a vu, son mutisme lui vaut une réputation de fou et le surnom de « Caillou », mais il tient également les autres à l'écart. Et c'est lorsqu'il se décidera à parler à Shirley que s'enclenchera le mécanisme qui mènera jusqu'au drame final et qui le ramènera au mutisme, comme l'annonce cette réplique d'un homme du village, rapportée par Clermont : « Caillou a r'trouvé sa langue / i va se la faire couper » (CDC, p. 52). Le mutisme final de Clermont, après la mort simulée de Shirley, est une façon de s'exclure définitivement du monde et de rompre le contact avec l'autre jusqu'à causer l'éclatement de sa propre communauté : Pascale, alors devenue adulte, décide de partir « ailleurs » (CDC, p. 119).

Comme dans *Celle-là*, la parole est aussi associée à l'action dans *Cendres de cailloux* : c'est la nécessité d'agir de façon cohérente avec ses paroles qui pousse Shirley à participer à la simulation de sa propre mort. Pour Coco, le lien entre parole et action tient de la loi, tel qu'il le résume par la formule « parole-donnée-geste-attendu » (CDC, p. 60). Toute la fable tourne d'ailleurs autour d'un acte de parole, la promesse de Shirley après une altercation avec Clermont : « Un jour, j'vas y faire payer / Caillou va avoir un chien de ma

chienne » (CDC, p. 50). La promesse fait partie de ce que John Searle appelle les « actes de langage ou actes illocutoires, qui correspondent aux différentes actions que l'on peut accomplir par des moyens langagiers » (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 16). Les actes illocutoires promissifs, selon la définition de John Austin, sont des actes « dont le but est d'obliger le locuteur [...] à adopter une certaine conduite future » (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 16). La fable de *Cendres de cailloux* dépend entièrement de la valeur illocutoire de la promesse de Shirley, qui agit comme ciment de la communauté qu'elle forme avec Coco et leurs amis, mais qui déclenche aussi la crise qui fait éclater la nouvelle communauté à laquelle elle s'est jointe, avec Clermont et Pascale. L'importance de l'acte de langage dans le déclenchement de la crise montre à quel point la parole est un facteur d'unité communautaire dans la pièce, et une réplique de Coco illustre bien l'équivalence qui existe pour lui entre tenir parole et préserver la cohésion du groupe :

Shirley, tu perds ta parole. / Des paroles en l'air. / [...] Shirley, écoute / nous on s'était juré d'avoir une seule parole. / Une seule, t'entends. / Des mots, des mots dans une phrase / Qui sont collés ensemble d'un seul bloc / comme les doigts de la main. / Et toi tu tiendrais plus ta parole / parce que t'as donné ta langue / pis ton cul à un Caillou. [...] Ça se brise pas de même une gang / pis un serment (CDC, p. 102-103).

Dans *Le chant du Dire-Dire* et *Celle-là* aussi, les actes de langage agissent comme des points tournants de la fable : par exemple, la déclaration d'indépendance de Rock à la télévision régionale et les décrets du docteur Forgeron ou de l'évêque, représentants de la norme, qui déterminent le destin de Noéma, de la Mère et du Fils. Il n'est pas nécessaire d'en faire le relevé exhaustif pour conclure que, dans ces pièces fondées sur la parole, l'action et l'inaction passent forcément par le fait de parler ou de se taire, ce qui donne d'autant plus de poids à la forme du témoignage empruntée par les œuvres. En effet, les personnages choisissent la prise de parole, marqueur de l'unité communautaire, comme ultime solution à la crise et l'utilisent pour créer, à partir de leurs mémoires individuelles, une mémoire collective.

On reviendra, dans le prochain chapitre, sur l'aspect rituel de la mise en récit de la mémoire collective. Cependant, il importe de souligner dès maintenant que si l'idiolecte des personnages porte les traces de leur mémoire subjective des événements traumatiques, il ne s'agit pas d'une reconstruction du trauma au simple bénéfice de l'individu : l'existence d'une

mémoire collective de la communauté dépend de cette prise de parole. La place majeure qu'occupe la parole dans le sentiment d'appartenance de la communauté donne à la forme du témoignage, acte d'abord subjectif et individuel, un sens supplémentaire : les membres des trois communautés choisissent la parole, qui est un facteur de l'unité communautaire, pour se raconter et, de ce fait, se réunir dans le récit. Ainsi, le rapport entre la parole et l'action (qui fait écho au rapport entre la langue et le corps) devient particulièrement signifiant dans le contexte de ces pièces saturées par la parole : en prenant la parole, les personnages refusent le silence et l'impuissance auxquels les a réduits l'éclatement de la communauté et choisissent d'agir en reprenant le dialogue.

2.2 *La communauté théâtrale, un moyen de s'ouvrir sur l'Autre*

Les communautés imaginaires de *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux* placent la parole au cœur des questions d'identité et d'altérité. C'est l'échec du dialogue au sein du groupe, mais aussi avec l'extérieur, qui mène éventuellement à l'éclatement. L'Autre, qui représente une norme entrant en conflit avec l'anormalité des communautés, est considérée comme particulièrement menaçante par ces dernières. Après la crise, lorsque les membres des communautés imaginaires décident d'agir pour restaurer l'unité en prenant la parole, ils racontent donc leur propre version des faits pour reconstruire l'identité collective, et l'altérité n'est pas présente sur scène. Dans la mise en récit des événements, la parole n'est jamais donnée à des représentants de la norme, sauf par l'entremise du discours rapporté. Ce fait peut s'expliquer par la nécessité qu'ont les communautés imaginaires de se réapproprier la parole pour restaurer le lien communautaire. Or, si les personnages se réapproprient l'acte de parler, ils le font de façon individuelle, par l'entremise du témoignage, ce qui peut sembler signifier l'échec du dialogue et, par le fait même, du processus de restauration de l'unité. Toutefois, dans les trois pièces, les personnages s'expriment de façon chorale, c'est-à-dire que « toutes les voix séparées finissant par n'en faire qu'une seule [...], la succession de voix individuelles construit un discours *organisé* » (Ubersfeld, 1996, p.36). Ainsi, bien que chacun raconte ses propres souvenirs, le travail choral crée pour le lecteur-spectateur une communauté de récits, d'autant plus que, grâce à divers procédés narratifs, la même mémoire collective semble voyager d'une instance narrative à l'autre pour se trouver, finalement, partagée par les diverses voix.

Dans *Celle-là*, par exemple, les personnages s'adressent les uns aux autres, mais sans jamais se répondre directement, puisqu'une didascalie précise dès le début du texte que « la parole des trois personnages se superpose dans certaines scènes, sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène » (*CL*, p. 8). Ils se citent aussi les uns les autres, tout comme les frères Durant, qui parlent également d'eux-mêmes à la troisième personne à certaines occasions : « ROCK. Rock avait dit à Hortense, sa préférée désagaceuse des amourettes, de lui ramener des revues de femmes » (*CDD*, p. 38). Les personnages de *Cendres de cailloux*, quant à eux, ajoutent à ces procédés la multiplication des points de vue sur un même événement. Ainsi, l'altercation entre Clermont et Shirley qui précède la fameuse promesse est racontée simultanément par les deux personnages, tout comme l'enterrement de vie de garçon qui mène à la mort simulée de Shirley est raconté à quatre voix. Tous ces procédés narratifs créent un contrepoint de récits où « le jeu des énoncés entre eux ne *fait sens* que pour le seul spectateur » (Ubersfeld, 1996, p. 51; l'auteure souligne). Pour Daniel Danis, justement, « de l'autre côté de la scène, l'aboutissement final est le spectateur » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 183) : c'est dans la tête de ce dernier, et non sur scène, que se réalise le théâtre. Il est donc celui qui permet la reconstruction, à partir des voix du chœur, de la mémoire collective; et Danis, en tissant le contrepoint de ces voix, occupe ici la posture de l'auteur-rhapsode développée par Sarrazac (Sarrazac, 1981), c'est-à-dire l'instance qui décompose et recompose les fragments du discours selon une logique propre à l'œuvre, en référence au rhapsode antique qui organise les chants épiques.

Ce caractère choral des récits évoque également le théâtre tragique, dans lequel le chœur « représente une communauté morale ou sociale (la cité, les victimes) » (Jarrety : 2001, p.78) au sein de la société plus large. Ici, toutefois, la parole chorale de la communauté prend toute la place sur scène. L'absence de locuteurs extérieurs aux communautés pourrait nous laisser croire que ces dernières, pour rétablir leur unité, se referment sur elles-mêmes et sur leurs propres mécanismes. Cependant, comme on l'a vu, la forme du témoignage constitue en fait une tentative d'ouverture sur l'autre, puisqu'elle implique forcément la présence d'un destinataire et, pour reprendre les mots de Pierre Ouellet déjà cités au chapitre précédent, elle fait « advenir une coprésence du soi et de l'autre sinon dans le réel, qui ne cesse de nous "manquer", du moins dans l'espace énonciatif propre à tout acte discursif » (Ouellet [dir.

publ.], 2002, p. 9). Le témoignage est même, pour Alain Ehrenbergh, un ultime moyen de communication, qu'on emploie lorsque tous les autres ont échoué (ce qui est précisément le cas pour ces communautés en crise) : « Nous sommes dans un âge d'apparence intérieure. Pour [...] avoir une relation humaine, il est nécessaire de montrer son intérieur psychique, de lui donner une corporéité quasi palpable par le regard d'autrui » (Ehrenbergh, 2003, p. 303). Les récits des personnages de Danis, dont la langue est ancrée dans les sensations et les émotions, travaillent justement à donner corps à leur intérieur psychique, à dire l'indicible dans l'objectif de le partager; ces récits ont avant tout une fonction *phatique*, c'est-à-dire qu'ils visent à entretenir le contact avec autrui. Toutefois, comme certains des personnages qui témoignent sont morts ou sont devenus sourds et muets⁴, les témoignages ne peuvent pas s'adresser aux autres membres de la communauté. Ils ont donc pour seul destinataire le lecteur-spectateur : c'est avec lui, ou à travers lui, que les personnages tentent de rétablir la communication, et la communauté qui se trouve ainsi réunie est la communauté théâtrale.

En effet, si on examine les trois pièces du point de vue de la forme, il apparaît que les personnages s'adressent au lecteur-spectateur à partir d'un espace-temps extradiégétique qui pourrait bien être celui de la représentation théâtrale. Les voix du chœur, si elles s'expriment vraisemblablement dans l'après-coup, sont toutefois sujettes à une troublante oscillation des désinences verbales, voyageant du passé au futur ou au présent au sein d'une même réplique :

LE FILS. Je **courais** dans l'hiver qui **était** en neige tout autour. Mon corps **est entré** dans l'hôpital. Je **crie**, je crie : « Maman, maman. » [...] J'**attends** dans le corridor qui est très long. Jusqu'au moment où le corps de ma mère **bougeait** de petit à grand, parce qu'elle **avançait** vers moi (CL, p. 34, nous soulignons).

FRED-GILLES. Fred-Gilles **avait dit** que ça n'**avait** pas de bon sens de laisser Noéma pâtre toute la journée dans l'entrée de terre. Fred-Gilles **redoute** la colère de Rock : s'il **décide** de la faire sécher pendant des jours, il le **fera** [...]. Les grands frères **sont sortis** l'observer, la panique un peu à l'œil. Est-ce qu'elle **a** l'air dégrisée? (CDD, p. 31, nous soulignons).

⁴ Les frères Durant « se sont percé les tympans » et « se sont coupé la langue » (CDD, p. 73), Coco s'est suicidé et Clermont s'est perdu en lui-même. Quant à la Mère, la didascalie initiale précise que « la parole de la Mère surgit durant les quelques minutes qui précèdent sa mort » (CL, p. 8); elle ne parle donc pas de l'au-delà, mais se trouve forcément dans un temps différent de ceux du Vieux et du Fils, à qui elle ne peut pas s'adresser et qu'elle ne peut pas entendre.

CLERMONT. Je l'ai cherchée des yeux / dans le coin des buveurs aux tables. [...] Un de *chums* se lève à hauteur d'homme. / « Pogne pas les nerfs, Coco » / que lui dit Shirley d'une voix raide. / Coco s'est rassis. / Je la **pointe** du doigt. / [...] En repartant, je leur **faisais** dos jusqu'à la porte (CDC, p. 51, nous soulignons).

Comme le suggère Gilbert David, les personnages de Danis sont en fait des « récitants qui parlent une fois les faits accomplis, ce qui – contre toute vraisemblance – leur accorde une conscience supérieure, en surplomb » (Bovet [dir. publ.], 2007, p. 73). Cette temporalité en surplomb où se côtoient l'avant, le pendant et l'après, Daniel Danis la qualifie de « sphérique » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 188). Puisque, comme le précise la didascalie initiale de *Cendres de cailloux*, « au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu » (CDC, p. 8), le récit est libéré du temps linéaire et l'oscillation des désinences verbales déplace sans cesse le locuteur dans l'espace-temps de la fable, lui donnant une véritable posture de narrateur extradiégétique. Or, quel peut être cet espace-temps extradiégétique d'où s'expriment des personnages de théâtre monologuant à l'intention du spectateur, si ce n'est celui de la représentation? En plaçant la parole au cœur de la représentation, la forme narrative suscite d'ailleurs un dialogue métaphorique entre la scène et la salle, et Danis a lui-même revendiqué le caractère central de la parole dans le fonctionnement de son théâtre :

l'une des raisons pour lesquelles j'ai fait cet écrit [*Cendres de cailloux*] sous cette forme, c'était pour impliquer, à l'intérieur de l'écriture, toutes les images possibles qui fassent que ce soit impossible à monter au théâtre. Et donc, qu'on soit obligés de revenir à la parole ([Anonyme] :1993).

À la création de *Cendres de cailloux*, le Théâtre de la Rubrique a même choisi d'assumer complètement cette caractéristique formelle de la pièce en montant le spectacle dans le noir total, afin de laisser toute la place à la parole, ce qui nous semble être la meilleure façon de rendre total le dialogue scène-salle. Mais peu importe le dispositif⁵ choisi, il reste qu'en

⁵ Nous utilisons ici le terme de « dispositif » par opposition à celui de « scénographie » ou de « décor ». Selon la définition d'Arnaud Rykner, le dispositif, au contraire du décor de théâtre traditionnel, permet au spectateur d'entrer dans « un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister »; en d'autres termes, le dispositif « se contente d'organiser [le réel] dans l'espace de la représentation » (Rykner, 2008, p. 93). Cette façon d'organiser l'espace scénique, qui a cours surtout depuis les années 1980, est particulièrement appropriée aux pièces de Danis puisqu'elle se fonde directement sur le rapport au spectateur. En effet, contrairement à la scénographie traditionnelle, le spectateur doit lui-même créer le sens du dispositif.

saturant la représentation par la parole, l'auteur oblige le spectateur à être uniquement à l'écoute des voix des personnages et à reconstruire l'unité du récit.

Or, la restauration de l'unité communautaire, on l'a déjà établi, ne peut avoir lieu que par cette reconstruction du dialogue; c'est donc dire qu'elle *dépend* du lecteur-spectateur, puisque c'est uniquement pour ce dernier que se produit le dialogue entre les voix individuelles. Ce récit unifié qui se crée au fil des paroles distinctes laisse toutefois entrevoir celui qui, au-delà des personnages, l'organise : l'auteur, qui réalise ce « travail de montage et d'hybridation des fragments » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 185) et qui, ce faisant, crée la communauté à partir des discours individuels. En laissant voir ainsi ses mécanismes, la forme narrative crée un va-et-vient, pour le lecteur-spectateur, entre l'identification et la distanciation : l'auteur, par le dialogue métaphorique (ou le méta-dialogue) qu'il ouvre entre les personnages et le public, pousse ce dernier à s'identifier (ou du moins à croire) aux personnages et à la sensibilité qui affleure dans leur langue fictive; toutefois, en laissant visibles les traces du travail de construction, c'est-à-dire le contrepoint et l'oscillation des désinences verbales, il rappelle au public qu'il assiste à un spectacle. Le spectateur voyage donc constamment entre les espaces-temps diégétique (de la fable) et extradiégétique (de la représentation), entre la communauté imaginaire et la communauté théâtrale. Ce procédé semble inviter le lecteur-spectateur à joindre la communauté par l'identification, tout en réitérant son statut d'Autre par la distanciation. Ainsi, si l'altérité n'est pas présente sur scène, elle est dans la salle, et les personnages s'ouvrent à elle à travers le témoignage pour réaliser leur processus de restauration communautaire.

Dans *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, plutôt que de se replier sur soi pour panser ses plaies, on accepte donc de se joindre à l'Autre dans une communauté provisoire, le temps de la représentation. Or, cette ouverture sur l'Autre est un processus réciproque : en effet, il a lieu autant dans la fiction, chez les communautés imaginaires, que dans la réalité, chez le spectateur, car pour ce dernier, les personnages de Danis sont des étrangers. Pour Marie-Christine Lesage, l'apparition de la figure de l'étranger est une caractéristique des textes de théâtre écrits au Québec dans les années 1980 et 1990 (Lesage, 2010, p. 50). Cependant, plutôt que de mettre en scène une figure de l'étranger culturellement identifiable comme certains de ses contemporains (Normand Chaurrette, notamment, qui situe

plusieurs de ses pièces hors du Québec), Danis met en scène des étrangers imaginaires, qui parlent une langue fictive, mais assez proche du sociolecte québécois. Devant de telles figures de l'étranger, le lecteur-spectateur peut adopter deux attitudes; Simon Harel note, dans *L'étranger dans tous ses états* :

Nous pouvons en effet juger l'Autre à l'aune de notre propre différence. Ou encore nous identifier spontanément à l'étranger pour mieux *idéaler* cette différence qui nous consume et à la fois nous rassure. L'acte de juger (et de jauger l'Autre) correspond certes à une mise à distance qui fait de l'étranger un personnage immatériel [...] Pas seulement altérité qui délimite une inscription topique, l'étranger, nous pouvons le constater, ne nous est pas qu'extérieur. C'est une fiction sociale commode qui autorise en effet cette injonction énonciative : « Voilà l'étranger, l'autre, le différent » (Harel, 2005, p. 9).

Or, par la posture dans laquelle Daniel Danis place le spectateur, soit à mi-chemin entre l'identification et la distanciation, et donc entre l'identification et le jugement, il brouille la fiction sociale de l'étranger et permet ainsi la réunion métaphorique, et presque cathartique, des identités, par la formation entre la scène et la salle d'une communauté théâtrale provisoire, fondée sur un imaginaire partagé. De plus, le caractère rituel de la mise en récit et de la création de la mémoire collective vient accentuer encore davantage l'inclusion du spectateur suscitée par la forme narrative, puisque le rituel ne saurait connaître de spectateurs, n'admettant que des participants; nous analyserons ces aspects plus en profondeur dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

DU RÉCIT MYTHIQUE À LA REPRÉSENTATION RITUEL RÉPARATEUR POUR COMMUNAUTÉS EN CRISE

Or le théâtre, mieux que le roman qui occulte ses structures, que la poésie qui déconstruit sa donnée, partage avec le mythe le resserrement et l'objectivité d'un récit nécessaire, présenté sans relais à la communauté d'un public. Il reste par son rituel le mode d'expression naturel du mythe, pour peu que se l'approprie l'imaginaire d'un authentique créateur.

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*

La création d'une communauté provisoire entre la scène et la salle, comme c'est le cas dans *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, n'est évidemment pas un phénomène nouveau : il s'agit d'un principe fondamental du théâtre. Comme tout rituel, la représentation théâtrale implique des participants (les acteurs) et des croyants (les spectateurs), réunis par un imaginaire auquel chacun accepte de croire pendant la durée de l'événement. Toutefois, certains créateurs, comme Daniel Danis, exploitent tout particulièrement le caractère inclusif de la représentation en puisant aux origines rituelles et sacrées du théâtre.

Comme le souligne Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, le théâtre, « phénomène socio-culturel complexe, impliquant tous les aspects de l'expérience humaine et tendant à réunir tous les arts en un seul, [...] demeure profondément lié aux rituels qui lui ont donné naissance » (Corvin, 2003, p. 1407). Il est en effet admis que le théâtre occidental tel que nous le connaissons aujourd'hui tient ses origines des rituels magico-religieux comportant des chants, des danses, des masques ou des scénarios. Ce sont ces rituels qui auraient mené au théâtre grec, lequel est « originellement lié à la représentation de mythes sacrés engageant l'ordre cosmique » (Corvin, 2003, p. 1163). Le théâtre est donc proche parent de la religion, qui est une pratique essentiellement collective et rassembleuse, comme le souligne Marcel Mauss : « le caractère social de la religion est suffisamment

démontré. Une religion, c'est un système organique de notions et de pratiques collectives » (Mauss, 1968, p. 377). Bien que les théoriciens ne s'entendent pas sur les origines rituelles exactes du théâtre (Corvin, 2003, p. 1408), l'hypothèse la plus fréquente veut que, les rites ayant évolué vers des cérémonies de plus en plus élaborées, celles-ci aient abouti en spectacles dont la nature fonctionnelle¹ aurait, finalement, complètement disparu. Dans les théâtres non occidentaux (chinois, japonais, africain et indien, notamment), les traces de ces origines rituelles sont encore perceptibles dans le caractère social et cérémoniel de la représentation : le théâtre asiatique, par exemple, « doit renforcer dans le sentiment du public l'adhésion commune aux valeurs traditionnelles » (Corvin, 2003, p. 1410) et se fonde pour le faire sur des formes précises et ritualisées.

Dans l'évolution du théâtre occidental, après le théâtre grec et les représentations liturgiques du Moyen-Âge (les Passions et les Mystères, par exemple), la psychologisation du drame et la recherche du divertissement ont éventuellement pris la place des valeurs métaphysiques et collectives dans la représentation – on n'a qu'à penser aux farces, aux comédies, au théâtre de boulevard et au drame bourgeois. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le théâtre occidental est toutefois guidé par une tentative de retour aux sources. En effet, « les distinctions entre rituels, drames, spectacles, théâtralisations, devenant de plus en plus floues » (Corvin, 2003, p. 1410), les créateurs des dernières décennies, d'Antonin Artaud à Peter Brook en passant par Bertolt Brecht, ont de plus en plus cherché à retrouver, en puisant dans les grandes traditions théâtrales, le caractère spirituel ou social du théâtre rituel, lequel « est souvent classé parmi les "spectacles de participation" » (Corvin, 2003, p. 1409), c'est-à-dire les spectacles impliquant, à un degré plus ou moins grand, le spectateur comme individu ou le public comme collectivité. En effet, comme le rituel est un processus

¹ Pour Mauss, la principale caractéristique qui distingue les rites est l'efficacité fonctionnelle qui leur est attribuée : « les usages de la politesse, ceux de la vie morale, ont des formes tout aussi fixes que les rites religieux les plus caractérisés. [...] Mais le fait qui les différencie, c'est que dans le cas des usages de la politesse, des coutumes, etc., l'acte n'est pas efficace par lui-même. Ce n'est pas qu'il soit stérile en conséquences. Seulement, ses effets tiennent, principalement ou exclusivement, non par ses qualités propres, mais par le fait qu'il est prescrit. [...] Au contraire, les rites agraires, par exemple, ont, de par l'opinion, des effets qui tiennent à la nature même de la pratique. Grâce au rite les plantes poussent » (Mauss, 1968, p. 403-404).

inclusif, même ses intervenants les plus passifs (à la messe, les fidèles; au théâtre, les spectateurs) ont une fonction, et donc y *participent*.

Ici comme ailleurs, les créateurs qui s'intéressent au spectacle de participation ont en commun un désir de réunion avec le public autour d'une quête métaphysique, esthétique ou idéologique. Souvent dirigé vers des enjeux sociaux comme les droits des travailleurs ou le mouvement féministe, ce désir de communion à travers la représentation théâtrale pousse plusieurs compagnies québécoises fondées dans les années 1970 et 1980 (notamment, Les Gens d'En-bas, le Théâtre Euh!, le Parminou, le Théâtre des Cuisines) à recourir à des pratiques inspirées du théâtre rituel, et notamment à la notion de spectateur participant :

s'inspirant des théories de Brecht, de Boal, de l'agit-prop, du théâtre de contestation américain (The Living Theatre, The San Francisco Mime Troupe, The Bread and Puppet Theatre), mais aussi des formes populaires de la commedia dell'arte, elles [les compagnies] élaborent une esthétique qui s'oppose à celle du théâtre dit bourgeois. À l'illusion théâtrale, on substitue la tribune; au noir, la pleine lumière; à la rêverie, la lucidité et la manifestation publique [...]. Les spectateurs sont souvent intégrés au spectacle et invités à prendre position dans le débat mis en scène (Greffard et Sabourin, 1997, p. 84).

Dans la plupart des cas, ces spectacles n'ont pas comme objet une recherche métaphysique, mais plutôt des visées idéologiques – ce qui peut d'ailleurs, avertit Corvin, « produire des distorsions au sein même des traditions dans lesquelles certains croient retrouver leurs valeurs passées » (Corvin, 2003, p. 1410).

Toutefois, lors du virage identitaire repéré par Janusz Przychodzen, on voit émerger un intérêt pour des pratiques traditionnelles aux objectifs plus proches de ceux du théâtre rituel d'origine. Déjà, dans les années 1970, certaines compagnies (comme le Théâtre de l'Eskal, Omnibus ou le Théâtre expérimental des femmes) explorent des formes apolitiques et expérimentales du théâtre; s'inspirant des courants européens, elles s'intéressent aux mythes et aux diverses traditions théâtrales non occidentales². Mais c'est sans doute dans les années

² « Ces nouvelles pratiques, issues de courants européens, se développent rapidement de manière originale. Toutes rejettent l'esthétique réaliste. Les unes défendent une forme apolitique misant sur le langage du corps et de la voix, un texte minimal et des situations dramatiques modernes. Les autres explorent les mythes ou encore le mélange des genres et des formes théâtrales » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 97).

1980 que s'amorce la multiplication des pratiques expérimentales inspirées du théâtre rituel. En effet, à partir de ce moment, le théâtre québécois traverse une phase de dépolitisation, selon le mot de Pascale Casanova (2008), et l'autonomisation du champ théâtral par rapport aux enjeux politiques incite les auteurs et les metteurs en scène à s'intéresser encore davantage aux grandes traditions théâtrales dans une perspective à la fois esthétique et métaphysique³. Moins marquées par la participation active du spectateur, les pratiques du théâtre québécois contemporain, et notamment le caractère épicisé des pièces de Daniel Danis, se rapprochent davantage du caractère cérémonial ou rituel propre aux origines du théâtre. L'intérêt renouvelé pour les mythes (antiques, comme chez Chaurette avec *La société de Métis*, ou alors chrétiens, comme dans plusieurs pièces de Daniel Danis) témoigne d'une volonté de « confrontation de l'homme à ce qui le dépasse » (Corvin, 2003, p. 1163). De plus, le théâtre épicisé, en exploitant l'imagination créatrice du spectateur (forme de participation qui, « bien que peu spectaculaire, [...] est l'une des conditions principales de la réception du spectacle » [Corvin, 2003, p. 1239]), tend vers une communion scène-salle qui l'inscrit en filiation avec le théâtre rituel.

Dans le contexte d'un théâtre contemporain dépolitisé, la création d'une communauté scène-salle peut prendre une dimension à la fois sociale et métaphysique, comme c'est le cas chez Daniel Danis qui cherche, de son propre aveu, « comment on peut se comprendre comme collectivité à travers le passage du profane au sacré » (Saint-Hilaire, 1994). Si *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux* ont, au premier abord, l'apparence de faits divers, ces œuvres possèdent également plusieurs caractéristiques du récit mythique classique et leur forme évoque le rituel par plusieurs aspects. Ces trois pièces puisent ainsi aux origines du théâtre pour permettre une réflexion sur la représentation théâtrale et son caractère fonctionnel pour la collectivité. L'objectif de ce chapitre sera donc de montrer comment, en

³ Le théâtre oriental, notamment, a inspiré la démarche personnelle de plusieurs praticiens du théâtre québécois contemporain, dont Martine Beaulne, qui a étudié le nô moderne au Japon, Robert Lepage, dont des spectacles comme *Les sept branches de la rivière Ota* ou *La Trilogie des dragons* sont fortement marqués par une esthétique orientale, ou encore Larry Tremblay, spécialiste du kathakali. Parmi les « dramaturges de la parole », les œuvres de René-Daniel Dubois et de Normand Chaurette, par exemple, sont teintées par des questionnements métaphysiques sur la vie, la mort, la folie.

procédant à la ritualisation du matériau narratif, Daniel Danis fait appel aux fonctions originelles du théâtre pour faire de la scène le lieu de la restauration de l'unité communautaire. Nous analyserons d'abord, dans une première partie, le caractère mythique des pièces en dégagant, d'une part, les mythes religieux et antiques qui les sous-tendent et, d'autre part, les forces cosmiques qu'elles mettent en jeu. Il s'agira essentiellement d'y repérer les mythèmes, pour emprunter le terme de Claude Lévi-Strauss (1974), c'est-à-dire les récurrences thématiques et formelles propres aux mythes⁴. Cette analyse nous permettra, dans une deuxième partie, de voir comment ces récits occupent une fonction mythologique pour les communautés imaginaires, c'est-à-dire qu'ils « renforcent le sentiment d'appartenir à une communauté » (Dommermuth-Gudrich, 2004, p. 15). De plus, ils façonnent une mémoire collective afin de réunifier cette communauté, « car une société [...] a besoin de ce qui seul peut lui donner sa cohésion : un savoir partagé et implicite à travers lequel – les *Lois* [de Platon] y insistent – une communauté paraît avoir une seule opinion tout au long de son existence, dans ses chants, dans ses récits et dans ses histoires » (Izard et Smith [dir. publ.], 1979, p. 81). Nous analyserons ensuite le caractère rituel de la mise en récit de la mémoire collective en examinant, en premier lieu, les systèmes rituels des communautés, et en étudiant, en second lieu, la façon dont la transmission du récit mythique est ritualisée par diverses caractéristiques formelles. Nous établirons enfin le caractère réparateur du rituel et son rapport de dépendance avec la représentation et la création d'une communauté théâtrale.

3.1 Quand le fait divers devient récit mythique : un passage du profane au sacré

Dans *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*, la fable a certes un caractère tragique, mais n'apparaît pas d'office comme un mythe au sens commun du terme : pas de héros spectaculaire, pas de civilisation en péril, mais de simples familles du Québec contemporain frappées par la mort violente d'un des leurs. On est proche ici du fait divers – *Cendres de cailloux* aurait d'ailleurs été inspirée à l'auteur par un crime réel, commis dans une boutique de la rue Laurier à Montréal. Pourtant, derrière cette apparence anecdotique, les

⁴ Nous n'emploierons pas ici la méthode d'analyse structurale des mythes établie par Lévi-Strauss, puisque là n'est pas l'objectif de notre étude, mais reprendrons uniquement le concept de « mytheme », qui a l'avantage de désigner par un seul mot les unités constitutives récurrentes des mythes (par analogie avec le concept de « morphème », unité lexicale signifiante au sein du mot).

mythes religieux qui sous-tendent les récits, les forces cosmiques auxquelles les personnages sont confrontés et la puissance métaphorique des drames qu'ils vivent donnent aux pièces une dimension supplémentaire : en effet, Danis parle de « l'endroit mythologisé » (Sarrazac et Naugrette [dir publ.], 2005, p. 186) de ses personnages, alors que le metteur en scène Alain Françon voit *Le chant du Dire-Dire* « comme un récit mythologique » (*Ibid.*, p. 187). Sur la base d'une fable profane, Daniel Danis tente donc, par le recours à des mythèmes et par une structure qui emprunte le langage du mythe, un retour vers le sacré et ainsi, comme le remarque le metteur en scène Vincent Goethals, vers « la dimension tragique des thèmes universels » (Friche, 2004b). Avant d'amorcer l'analyse de ces mythèmes, il convient toutefois de préciser que, dans les trois pièces, tous les mythèmes (amour incestueux, résurrection, infanticide, etc.) sont métaphorisés et ne constituent pas une réalité concrète comme c'est le cas, par exemple, dans la Bible ou les mythes antiques. Ainsi, même si Pierre a survécu au « gâchis », nous considérerons ici l'attaque violente d'un enfant par sa mère comme une figure d'infanticide⁵. La seule exception à cette règle se trouve dans *Le chant du Dire-Dire*, lorsque les frères Durant se crèvent les yeux, se percent les tympan et se coupent la langue, réalisant ainsi une automutilation bien réelle (nous reviendrons dans la deuxième partie sur la nature concrète et violente de ce geste).

Nous nous pencherons en premier lieu sur les mythèmes bibliques, car les croyances religieuses se trouvent aux fondements des mythes et, par le fait même, du théâtre rituel. Or, le christianisme est très présent dans l'univers dramatique de Danis, et l'on retrouve dans les trois pièces les mythèmes fondamentaux du péché originel et de la résurrection. Dans une moindre mesure, on y retrouve aussi des mythèmes propres au discours religieux (mais non exclusivement chrétiens), soit le culte et la virginité. La présence de ces mythèmes dans les œuvres soutient le projet de l'auteur de donner une dimension sacrée aux fables qu'il met en scène et, ainsi, de leur donner un caractère rassembleur, collectif.

⁵ Dans le cas précis du « gâchis », d'ailleurs, le caractère meurtrier du geste est nommé à deux reprises : « Mon ventre avait fait un beau bébé / et mon bras tout seul voulait le tuer » (CL, p. 63) et « Mère tueuse d'enfant » (CL, p. 72).

Ce sont les personnages féminins qui sont, dans les trois cas, porteurs des références au péché originel : à cause d'une transgression, la Mère, Noéma et Shirley sont à l'origine de la crise vécue par leur communauté. Le désordre à conjurer est provoqué par ces figures d'Ève qui, d'une façon ou d'une autre, ont précipité la chute de leur microcosme. Dans *Celle-là*, la Mère est déjà liée au péché parce qu'elle a enfreint la règle interdisant la sexualité hors du mariage et parce que, plus tard, elle devient « fille-mère ». Toutefois, c'est lorsqu'elle enfreint un interdit encore plus puissant, celui de l'infanticide (un motif biblique et mythologique courant⁶), qu'elle provoque l'éclatement de la communauté. Sa responsabilité dans la crise est clairement énoncée par le Vieux : « Avec ce gâchis-là, tu m'as enlevé mon fils » (CL, p. 56). La sanction même du geste est religieuse, car la Mère est envoyée dans un cloître, où elle vit avec la culpabilité du péché sous le regard désapprouvateur des sœurs et de Dieu : « Plein de Jésus partout qui regardaient aussi. / Après le gâchis de l'enfant Pierre / c'est les-jésus qui silait [*sic*] dans mes oreilles. / Le pardon ça prend le temps à venir » (CL, p. 70). Sortie du cloître, elle vit dans l'opprobre, sans nouvelles de sa famille, ce qu'elle considère comme une punition divine : « Je dis que jamais plus dans la boîte / le facteur a remis des lettres / me parlant de ma famille. [...] Les-jésus punit jusque-là / jusque dans la boîte aux lettres / pour que le silence ça sile dans les oreilles » (CL, p. 85). La Mère, par sa transgression de l'interdit, a donc commis le péché qui a provoqué la crise et, par la suite, l'éclatement de la communauté.

Contrairement à l'univers de *Celle-là*, où la religion est omniprésente, voire étouffante, c'est l'absence de Dieu qui pèse sur les personnages de *Cendres de cailloux*, comme en témoigne cette réplique de Coco : « Les rêves c'est là / pour ceux qui croient en Dieu / peu importe lequel. / Un dieu. / Un rêve pour de l'espoir. / C'est là pour que les gens / s'inventent un paradis. / Nous autres de ma génération, / on essaie de vivre de nous autres. / Sans dieu nulle part » (CDC, p. 86-87). Perdus dans un vide spirituel, les personnages reproduisent les rituels et les figures de la religion de façon profane. Par exemple, les hommes de la « gang » (Coco, Flagos, Dédé et Grenouille), après leur première plaisanterie aux dépens de Clermont,

⁶ À titre d'exemples, dans la Bible : le meurtre (évité de justesse) d'Isaac, le fils d'Abraham, ou encore le Massacre des Innocents; dans la mythologie grecque : le sacrifice d'Iphigénie par son père Agamemnon, ou le cas de Cronos dévorant ses propres enfants pour éviter qu'ils ne le détrônent.

évoquent le signe de croix, référence profane et ironique au mytheme du culte : « On hurlait de rire en récitant : / "Au nom de Dédé, du fils Coco / et du saint Flagos. / Amen de Grenouille" » (CDC, p. 90). Le groupe organise aussi des fêtes macabres où, dans une sorte de transe, il déterre les morts ou tue des animaux : « Ce soir / on va être au septième ciel / dans une transe / une transcanadienne *fuckée* / pour montrer à la face du monde / qu'on peut être des dieux » (CDC, p. 62). Ces fêtes ont un caractère rituel sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie, et Shirley y joue un rôle de « prêtresse » (CDC, p. 64) qui vient confirmer sa place de ciment de cette communauté. C'est pourquoi sa trahison, lorsqu'elle délaisse Coco pour aller vers Clermont, prend une si grande ampleur, la poussant ensuite à trahir Clermont pour tenir sa parole auprès de Coco, ce qui provoque la catastrophe pour les deux communautés. Même si Gilbert David invite à ne pas chercher « de coupable, là où il n'y a pas d'innocence possible » (CDC, p. [125]), on peut voir, dans cette double transgression de la part d'un personnage féminin étroitement lié au sacré, une figure du péché originel.

Dans *Le chant du Dire-Dire*, Dieu n'est pas évoqué et les forces cosmiques qui entrent en jeu sont plutôt celles de la nature. Pourtant, le sacré et le profane se mêlent dans le texte, tout particulièrement chez Noéma, qui se trouve associée aux mythes de la femme pécheresse, du culte et de la résurrection. D'abord, c'est le retour de Noéma à la maison des Durant qui amorcera la fragilisation de la communauté. L'état de Noéma, qui la ramène au silence de l'enfance des Durant, indignes ses frères, qui commencent par l'abandonner sur le terrain sans autre forme de procès. Comme c'est souvent le cas chez Danis, nous sommes en présence d'un personnage stigmatisé à cause de son mutisme, qui l'empêche de respecter les rituels de la communauté. Ici, l'appartenance à la communauté se traduit par le fait de parler dans le Dire-Dire; or, alors que Noéma fait une crise de convulsions, c'est en vain que Rock lui demande de s'expliquer en parlant dans l'objet. Il s'agit là, en quelque sorte, d'un péché involontaire, mais son silence viole une règle essentielle de sa communauté, et de cette transgression découleront les événements qui mèneront à la crise. En effet, les Durant espèrent ensuite, par leurs soins, rendre la parole à Noéma et ainsi pouvoir la réintégrer au groupe, mais leurs méthodes incongrues (notamment, la laisser harnachée dans une baignoire derrière la maison) font réagir les municipiens, qui menacent de la leur enlever. Lorsque le

docteur obtient un arrêté de la cour pour placer Noéma en institution, la crise atteint son comble et les frères portent Noéma à la rivière pour procéder à ce qui a toutes les apparences d'une noyade sacrificielle. Si les frères n'attribuent jamais la responsabilité de la crise à Noéma, et si, en l'emmenant à la rivière, ils affirment « N'aie plus peur, la Société d'amour Durant s'est ressoudée » (*CDD*, p. 71), toute la construction de la pièce fait d'elle la cause de la crise. De plus, le fait de l'enfoncer dans la rivière alors que l'unité communautaire est menacée peut correspondre à une tentative de conjurer le désordre en sacrifiant la coupable.

Toutefois, le personnage de Noéma atteint véritablement une dimension sacrée en devenant un objet de culte, d'abord pour ses frères, qui veulent la guérir par l'amour. La baignoire dans laquelle ils l'installent fait figure d'autel auprès duquel ils s'immobilisent « pour laisser le Soleil et la Lune faire le tour d'eux » (*CDD*, p. 44) et les soins qu'ils lui prodiguent (parfum, crème, maquillage) ont un caractère religieux, au sens où les Durant attribuent à des gestes qui n'ont pas de lien direct avec la guérison un pouvoir fonctionnel, comme des rites : « WILLIAM. Ah! Quiquine! Tu iras pas à l'hôpital, on va te sauver par nos soins d'amour, l'amour du cœur de tes frères qui t'aiment » (*CDD*, p. 36). En effet, avec une foi inébranlable en l'efficacité de leurs soins, « sans cesse, les frères Durant chef-d'oeuvrent minutieusement autour de leur sœur » (*CDD*, p. 44) et, voyant que la situation ne s'améliore pas, William déclare « Notre sœur, c'est un tas d'amour qui va la faire revenir. Il faut être encore meilleur dans notre cœur pour lui donner rien que de l'amour, de l'amour! » (*CDD*, p. 49). Lorsque, installée dans sa baignoire, elle se met à s'illuminer la nuit, Noéma suscite la curiosité des municipiens. D'idole de sa communauté, elle deviendra rapidement l'idole de toute cette société qui l'investit d'un pouvoir sacré, celui de provoquer des miracles. Peu à peu, des gens viennent s'installer sur le terrain des Durant, envahissant le territoire de la communauté de façon permanente dans l'espoir de toucher à Noéma ou, du moins, de la voir s'illuminer. L'idolâtrie se transforme rapidement en véritable hystérie mystique, à la fin de la pièce, alors que les municipiens tentent de voler des mèches de cheveux et des morceaux de vêtement de Noéma « pour des reliquats » (*CDD*, p. 68). Le mytheme du culte est ici étroitement lié à celui de la résurrection : par les soins qu'ils lui prodiguent et le culte qu'ils lui vouent, les frères Durant espèrent ressusciter leur sœur, puisque son coma est une forme

de mort. Cependant, c'est le sacrifice (acte cultuel, c'est-à-dire relatif au culte, par excellence) qui mènera à la résurrection :

WILLIAM. Les frères Durant enfoncez lentement leur sœur dans l'eau de la savane.

ROCK. Rock a dit : Que vos mains tiennent fièrement vos couteaux. [...]

WILLIAM. Le mari Tonnerre entre dans la savane pour soulever sa femme, hors de l'eau.
Le Dire-Dire dans les mains, elle chante. [...]

FRED-GILLES. Notre sœur est grande et vivante (*CDD*, p. 72).

D'ailleurs, le mytheme de la résurrection, central dans la religion catholique, l'est aussi dans les trois pièces. On retrouve dans la Bible deux types de résurrection : celle où une personne décédée est ramenée à la vie physique (par exemple, Lazare ressuscité par Jésus) et celle de Jésus Christ, qui constitue une renaissance dans un corps spirituel différent du corps physique. Chez Danis, le mytheme réfère plutôt à ce deuxième type de résurrection, c'est-à-dire la renaissance, la rédemption spirituelle. En effet, dans la fable qu'ils racontent, les personnages sont en quête d'une renaissance après leur drame personnel : la quête de la résurrection, ici, est la quête de la délivrance, du recommencement sous une forme neuve et purifiée. Pour certains personnages, qui vont « émerger pour le temps des partages » (*CDD*, p. 13), c'est le fait de raconter qui constitue la résurrection : même morts ou réduits au mutisme, comme Coco, Clermont ou les Durant, leur parole survit et, ainsi, leur mémoire des événements se transmet. Cette résurrection individuelle permettra à la communauté d'atteindre une résurrection collective par l'entremise du rituel de la représentation, comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre.

Dans *Celle-là*, la distinction entre le corps physique et le corps spirituel, ou l'âme, est évoquée à plus d'une reprise. Le Vieux raconte avoir attendu auprès du corps inerte de la Mère pour voir son âme « voler dans l'air libre » (*CL*, p. 9); la Mère, quant à elle, attribue au corps une volonté propre, distincte de celle de l'âme : « Moi, je voulais pas faire de mal à Pierre. / Mon ventre avait fait un beau bébé / et mon bras tout seul voulait le tuer » (*CL*,

p. 63). Dans ses notes personnelles⁷, Daniel Danis remarque d'ailleurs que la dichotomie entre l'âme et le corps est toujours présente dans notre mode de pensée, et ce, malgré une séparation de plus en plus grande avec la religion qui a instauré cette dichotomie. La quête de la résurrection, ici, suit l'infanticide; c'est donc de la résurrection de l'âme qu'il est question, même si le corps physique est toujours vivant. Le Vieux souhaite la renaissance de Pierre, coincé dans sa tête d'enfant depuis le « gâchis » : « Un jour, l'enfant Pierre, ça renaîtra. / Son intelligence va revenir » (CL, p. 80). Il fait même un rêve où il remet métaphoriquement son fils au monde : « je l'ai aidé à rentrer dans mon corps. / Je voulais qu'il renaisse. / J'avais un ventre de femme enceinte. / Je le voulais. / Tout à coup, il est sorti par ma bouche. / Il criait "J'arrive maman, j'arrive" » (CL, p. 82). Dans *Celle-là*, la résurrection de Pierre est vue comme une réparation pour le Vieux, qui n'a pas pu éviter l'infanticide.

Dans *Cendres de cailloux*, la quête de résurrection suit aussi un crime qui n'a pas pu être évité : c'est Clermont qui tente, avec sa fille Pascale, de se reconstruire après le meurtre de sa femme. La métaphore de la résurrection est filée tout au long du texte, avec des références claires au mytheme biblique, et se retrouve liée à la notion de virginité : il s'agit de « repartir à zéro / sur un terrain vierge » (CDC, p. 12). Pour Clermont, perdre sa femme signifie « perdre la tête » (CDC, p. 12); à trente-trois ans (âge de la mort du Christ), il doit alors renaître dans « une deuxième peau » (CDC, p. 15), un corps neuf, au début de « l'An zéro » (CDC, p. 24) qui commence après trois mois d'errance (qui font écho aux trois jours suivant la mort du Christ). Sa renaissance se réalise avec l'aide de Shirley, qui lui offre une médaille de la Vierge pour soulager ses maux et qui, elle aussi, renaît à travers leur passion amoureuse : « Vierge / comme pour se lier dans une nouveauté. / Terrain inexploré, inattendu. / Recommencer à neuf. Vierge. / J'étais avec lui tout entière. / Je le sentais amoureux. / J'étais vierge » (CDC, p. 96). Toutefois, la référence la plus forte et la plus claire au mytheme de la résurrection est à la fin du récit, dans la mort simulée de Shirley. Cette dernière, qui a trente-trois ans à ce moment du récit, laisse croire à Clermont qu'elle est

⁷ Daniel Danis, 1989-1995, *Celle-là* : notes personnelles, consultées le 23 novembre 2010. L'auteur a eu la générosité de nous donner accès à ses archives concernant la création de *Celle-là*. Dans cet ensemble de documents, qui compte plus de deux cents pages, on retrouve notamment des réflexions sur les thèmes qui sont à la genèse de la pièce.

morte dans un accident de voiture, puis, « le troisième jour » (CDC, p. 109), il la retrouve bien vivante, assise dans l'herbe du cimetière. Pour Shirley, cette résurrection simulée est une façon de terminer son ancienne vie avec Coco et la « gang » pour marquer le recommencement de sa vie avec Clermont et Pascale. Mais pour Clermont, l'événement provoque une deuxième mort, dont il ne ressuscitera pas, sauf pour la représentation : comme le dit Pascale, « Perdre sa femme une deuxième fois / on meurt pour de vrai » (CDC, p. 109); « Mon père ne se relèvera pas » (CDC, p. 117).

La présence de tous les mythes bibliques dans la structure des pièces témoigne d'une volonté de donner, par l'appel à des composantes d'un texte sacré, une dimension supplémentaire à une fable qui tient du fait divers. D'une part, il s'agit de s'éloigner de la trivialité et du drame personnel pour s'approcher de la métaphysique et de la tragédie. D'autre part, avec ces textes, Danis veut « poser des questions au théâtre et à [sa] société » (Saint-Hilaire, 1994), et il utilise des références qui sont familières à cette société : le lecteur-spectateur québécois peut saisir les mythes bibliques, puisqu'ils font partie de sa culture judéo-chrétienne. D'ailleurs, comme le note Marie-Christine Lesage dans son étude de *Celle-là* et de *Cendres de cailloux*, Danis s'approprie toute « la petite mythologie du Québec – la religion, la famille, la mère, le milieu rural, le tabou de la sexualité et du plaisir charnel, la violence, etc. » (Lesage, 1996, p. 83). C'est une des caractéristiques du mythe que de s'adresser à une communauté en employant ses propres références, qu'il s'agisse de ses héros, de son histoire ou de sa religion.

Or, Daniel Danis ne s'en tient pas qu'aux mythes bibliques et fait également appel aux mythes antiques, ce qui élargit la dimension mythique de ses œuvres en les rapprochant encore davantage de la métaphysique et du tragique, leur donnant ainsi une résonance universelle. On retrouve dans *Celle-là*, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux* divers éléments des mythes de l'Antiquité. Sans analyser en profondeur le rôle de chacun des mythes dans la logique interne des œuvres, nous signalerons plutôt les rapprochements et les récurrences des mythes les plus communs, avant de nous attarder sur celui qui nous semble être un élément majeur dans le caractère mythique des œuvres, c'est-à-dire l'emprise de la fatalité et des forces cosmiques sur les personnages – puisque, comme le dit Corvin, le propre du mythe est la « confrontation de l'homme à ce qui le

dépasse » (Corvin, 2003, p. 1163). Cet inventaire des mythes aura pour objectif de montrer que Daniel Danis fait appel au langage du mythe, à travers ses archétypes et ses structures, pour susciter l'effet rassembleur du récit mythique et donner une dimension à la fois sociale et métaphysique à la création d'une communauté réunissant la scène et la salle.

Les trois pièces ont en commun le mythe de l'orphelin. Le Fils Pierre est théoriquement orphelin de père (puisque'il ignore, enfant, que le Vieux est son père), puis de mère, alors que Pascale est d'abord orpheline de mère, puis, métaphoriquement, de père; enfin, les frères et sœurs Durant sont orphelins deux fois (de leurs parents biologiques, puis de leurs parents adoptifs). La mythologie (tout comme les contes) regorge d'orphelins de père ou de mère (Antigone, Oreste, Hippolyte, etc.) pour qui la mort des parents constitue à la fois un deuil et un affranchissement : elle permet à l'enfant de devenir adulte et d'acquérir la capacité d'agir. En d'autres termes, la mort des parents permet la naissance du héros. Chez Danis, on assiste à un phénomène semblable : pour Pascale, la mort de la mère marque le début d'une renaissance, et la perte du père, le passage à l'âge adulte : « J'ai dix-huit ans maintenant. / Je pars ailleurs » (CDC, p. 119). Chez les Durant, la mort des parents fonde la communauté, alors que, pour Pierre, la mort de la Mère donne accès au langage : après le « gâchis », il s'enferme dans « un silence de tortue » (CL, p. 76), et il n'en sort pour raconter qu'une fois que la Mère est morte et que « le corps n'est plus dans le logis » (CL, p. [8]).

D'autres mythes se retrouvent dans une ou plusieurs des pièces et, parfois, se répondent d'une œuvre à l'autre. Outre l'infanticide, déjà évoqué et trouvant un écho notamment dans le mythe de Médée, on découvre dans *Celle-là* une première évocation de l'inceste. Pierre, parlant de sa demi-sœur Shirley (fille du Vieux et de sa femme légitime), dit : « Quand elle venait, c'était toujours une fête de mariage, tellement que je voulais me marier avec » (CL, p. 51). Le même mythe est présent dans *Le chant du Dire-Dire*, de façon plus marquée. Alors que les frères entament le processus de réintégration de Noéma en la lavant dans la baignoire, William rappelle que Noéma n'a pas de lien de sang avec ses frères et qu'il pourrait l'épouser s'il le voulait (CDD, p. 35). Il ne s'agit pas d'inceste au sens propre, étant donné que les Durant n'ont pas les mêmes parents biologiques, mais comme la communauté est fondée sur le lien fraternel, Rock, l'aîné, perçoit les paroles de William comme une transgression. Un conflit éclate alors entre les frères, et l'ordre interne de la

communauté est donc ébranlé par l'évocation du tabou ultime, l'inceste : la prohibition de l'inceste constitue en effet, pour Lévi-Strauss, un des fondements de la culture, dont le rôle est « d'assurer l'existence du groupe comme groupe » (Lévi-Strauss, 1967, p. 37). Ce mytheme renvoie, en outre, au mythe d'Œdipe, qui est aussi évoqué par la scène finale de la pièce, alors que les frères Durant se crèvent les yeux, se coupent la langue et se percent les tympans (*CDD*, p. 73). Nous reviendrons plus tard sur le caractère rituel de ce geste d'automutilation et sur son rôle dans le réseau métaphorique de la pièce, mais nous remarquerons pour l'instant qu'il suit de près un autre mytheme, celui du sacrifice. Ce mytheme est avant tout religieux : l'acte sacrificiel a généralement comme objectif de satisfaire la divinité afin de maintenir l'ordre et d'éviter le chaos (Dommermuth-Gudrich, 2004, p. 62). Dans *Le chant du Dire-Dire*, le sacrifice a une fonction réparatrice, celle de ramener l'ordre dans la Société d'amour Durant, et s'adresse au Tonnerre comme figure divine. Dans *Cendres de cailloux*, on en retrouve une version profane, alors qu'une vache est tuée par Coco et ses amis dans une mise en scène qui évoque le rituel sacrificiel :

Un cercle de piquets / une vache à l'intérieur / avec plein de cordes autour / pour plus qu'a bouge. / Debout devant les possédés / la vache nous regarde boire et fumer / [...] Après, on la pique de coups de couteau, comme ça / [...] Au nom de la haine qui se propage / comme une tornade sur la terre. / Meurs pour nous, vache. / Meurs pour eux / meurs (*CDC*, p. 63).

Ici, le sacrifice, comme la fête qui l'entoure, « épure » (*CDC*, p. 64) ses participants. Comme le remarque Yves Bonnefoy, « le sacrifice exprime ce statut hésitant, ambigu, des humains dans leur rapport avec le divin : il unit les hommes aux dieux mais, dans le moment même où il les rapproche, il souligne et consacre l'infranchissable distance qui les sépare les uns des autres » (Bonnefoy, 1999, p. 1918). Même dans le cas d'un sacrifice profane comme dans *Cendres de cailloux*, la présence de ce mytheme place l'homme dans ce rapport ambigu avec des forces qui le dépassent, qu'il s'agisse de passions ou de forces divines. Le suicide de Coco, autre mytheme (et, si l'on veut, autre forme de sacrifice), est également porteur de cette hésitation par rapport au divin : Coco, qui dit ne pas croire en Dieu, tire d'abord une balle vers le ciel « pour y percer un trou / au cas où j'aurais une âme » (*CDC*, p. 114). Commis par plusieurs personnages de la mythologie (Phèdre, Antigone, Eurydice, Égée, Jocaste, etc.), le suicide survient en raison du caractère insoutenable de la tragédie. Dans *Cendres de cailloux*, Coco se suicide alors que Shirley le quitte définitivement pour rester

aux côtés de Clermont, détruit par la mise en scène orchestrée par la « gang ». Le suicide marque l'éclatement final des communautés imaginaires de la pièce et l'abdication devant la fatalité.

La fatalité semble d'ailleurs entraîner les personnages des trois pièces vers une inévitable tragédie, tout comme dans les mythes antiques. Comme le remarque Marie-Christine Lesage, la forme circulaire du double drame présente dans toutes les pièces évoque le modèle du mythe en « laissant une impression de fatalité et "d'éternel retour" » (Lesage, 1996, p. 85) : les personnages, déjà blessés, ne peuvent pas échapper à la fatalité « du désordre et du hasard » (Lesage, 1996, p. 82) qui mènent au chaos. De plus, dans *Celle-là*, la disposition physique des personnages dans le logis, soit la Mère en bas et le père en haut, évoque la menace constante du retour du chaos qu'on retrouve dans la cosmogonie grecque. À ce sujet, il convient de rappeler les mots de Daniel Danis cités au chapitre précédent :

Quand on parlait ensemble de *Celle-là* [avec Alain Françon], j'avais l'impression qu'on entendait qu'il y avait un père, une mère et un fils qui représentaient « le grand chaos ». On était dans une cosmogonie où la terre, le ciel et le fils – représentant de l'incarnation de l'être – se retravaillaient tout à coup. On était alors dans des forces plus grandes et je comprenais pourquoi le père était en haut, au deuxième étage, qui regardait en bas la mère destructrice, élément nécessaire pour fabriquer le chaos (Sarrazac et Naugrette [dir publ.], 2005, p. 185).

Selon le mythe grec de la naissance du monde, la Terre Gaïa et le Ciel Ouranos s'unissent pour donner naissance à des enfants, les Titans, qui menacent de briser l'ordre et de faire basculer à nouveau le monde dans le désordre originel (Dommermuth-Gudrich, 2004, p. 58). Dans le mythe, l'infanticide est perpétré par un père pour tenter d'éviter le chaos : Cronos, fils d'Ouranos, dévore ses enfants pour ne pas être détrôné par son fils. Dans la pièce, toutefois, c'est la pulsion destructrice maternelle qui provoque le désordre, de sorte que le retour à l'ordre ne pourra se faire qu'après la mort de la Mère, victime d'une violence arbitraire comparable à celle qui frappe Éléonore, dans *Cendres de cailloux*.

Dans *Le chant du Dire-Dire*, la notion de fatalité est suggérée par la personnification du malheur dans le récit : « L'inattendu a frappé à notre porte. J'ai ouvert. Rien. Pendant une seconde, j'ai cru que le malheur venait d'entrer chez nous » (CDD, p. 49), raconte Rock. Une

force toute-puissante intervient également dans le déroulement des événements : c'est celle de l'orage⁸ (incluant le tonnerre, les éclairs, la pluie et le vent, eux aussi personnifiés), qui influence les événements depuis la fondation de la communauté jusqu'à sa crise finale. Rock raconte le premier drame, l'orage qui a tué les parents Durant, en évoquant le corps du tonnerre :

Les tonnerres marchaient en tournant autour de notre si petite maison. [...] Un des tonnerres a cogné du talon, juste là, à côté de notre puits collé à notre maison, il s'est penché et il a ri grossièrement en toussotant. Il regardait le père et la mère, les nôtres. Le tonnerre a tendu son bras de pierre dans le ciel pour ramasser une échasse allumée et, par le cadre de la porte d'en arrière, il a lancé l'éclair qui a traversé la maison de part en part (*CDD*, p. 15-16).

Pour les Durant, l'orage est comparable à un dieu qui guide le destin des hommes : par exemple, selon eux, c'est lui qui a donné à Noéma sa voix de chanteuse, déterminant ainsi la suite de sa vie : « On peut quand même dire que son talent est apparu par le Tonnerre » (*CDD*, p. 18). De plus, lorsque, à la fin du récit, les municipiens ont envahi le terrain, un orage éclate; les frères croient alors que le Tonnerre est venu récupérer Noéma pour en faire sa femme. Les éléments entrent d'ailleurs en jeu de façon conjointe pour aider les Durant à repousser les municipiens : un éclair traverse le bras de William et fait sortir des boules de feu par ses orteils; un autre attrape la carabine de Fred-Gilles pour frapper le docteur; le Tonnerre fait exploser une voiture de municipien et entraîne la chute d'un arbre sur le camion du maire. Comme c'est le cas dans plusieurs récits mythiques, les éléments de la nature sont ici décrits comme des êtres surnaturels dotés d'un corps et d'une volonté, influençant la vie des humains. Le sacrifice de Noéma au Tonnerre est une tentative de retour à l'ordre qui passe par la satisfaction de la divinité : à la toute fin, lorsque les frères plongeront Noéma dans l'eau, un château de lumière apparaîtra, Noéma s'élèvera dans les airs et les éclairs entrерont à nouveau dans le Dire-Dire « pour la suite du monde » (*CDD*, p. 73). Cette

⁸ Le tonnerre est d'ailleurs associé à la divinité dans la Bible et dans plusieurs mythologies. Par exemple, comme le souligne Marc Girard, « le peuple est convaincu qu'à travers le tonnerre, c'est Dieu qui parle et qui dicte les commandements [à Moïse] » (Girard, 1991, p. 651), et le tonnerre est également un « instrument de châtement utilisé par Dieu » (Girard, 1991, p. 651); dans les mythologies des anciens Germains, des Slaves, des Celtes et des Chinois, « le tonnerre apparaît généralement comme la voix du dieu de l'atmosphère, qui exprime ainsi sa colère, son assentiment, adresse un avertissement ou proclame, soit sa volonté, soit un événement heureux » (Girard, 1991, p. 648).

réconciliation des éléments, qui accentue le caractère mythique de la pièce, est provoquée par le sacrifice.

Dans *Cendres de cailloux*, c'est Gulka, animal féroce qui habite Coco, qui fait figure de force cosmique. Cet animal hurlant, que Coco apprivoise en allant « à la chasse dans le bois des rêves » (CDC, p. 32) pour l'utiliser à son avantage, menace de le tuer de l'intérieur s'il n'a plus de gibier « rêvique⁹ » à lui sacrifier. Il s'agit donc à la fois d'une force et d'une menace qui influencent les événements du drame et qui, pour Coco, ont une nature divine : « Je devenais plus fort, plus grand / une sorte de dieu méchant. / Je devenais Gulka » (CDC, p. 85). Cette dualité impossible à maîtriser précipitera la crise. En effet, Coco peut devenir un monstre sur commande, comme on le voit dans le tableau « Un chien pas de médaille » (CDC, p. 43), mais cette force devenue trop grande pour lui causera sa perte et celle des autres personnages. Son désespoir, sa « forêt rasée » (CDC, p. 33), le pousse à élaborer la fausse mort de Shirley, puis à se suicider : une fois le drame réalisé, Coco conclut « Gulka m'a mordu le cerveau » (CDC, p. 122). On peut voir dans cet échec de Coco l'envers du mytheme du monstre à combattre : contrairement à la mythologie grecque où les héros triomphent des monstres (le Sphinx, Méduse, le Minotaure), ici, c'est la bête qui gagne la bataille – et c'est, par le fait même, l'animalité, force surnaturelle, qui triomphe de l'humanité. Comme c'est le cas dans les autres pièces, nous sommes donc devant un récit de chute où une communauté est soumise à une force qui la dépasse et qui représente, par le surnaturel, la complexité des pulsions humaines. En confrontant ainsi ses personnages à la fatalité et à des puissances cosmiques, et en reprenant des motifs religieux et mythologiques, Daniel Danis opère son passage du profane au sacré et donne à ces récits une dimension mythique qui dépasse le simple fait divers. Comme la transmission du mythe est intimement liée au théâtre rituel, on peut avancer l'hypothèse que la représentation de ces fables à caractère mythique a, pour les communautés imaginaires, un caractère cathartique¹⁰. Nous

⁹ Le mot est de Danis, comme il l'explique dans un entretien (Vaïs, 2005, p. 130).

¹⁰ Bien que le parallèle avec la tragédie soit important, nous entendons ici « cathartique » surtout dans le sens qui lui est couramment prêté sous l'influence de Freud, c'est-à-dire une libération émotionnelle liée à l'extériorisation d'événements traumatisants (Jarrety [dir. publ.], 2001, p. 70), et qui aurait lieu ici dans le contexte de la mise en scène du récit.

nous pencherons donc, dans la section suivante, sur les effets de la mise en récit pour les communautés imaginaires et pour la communauté théâtrale.

3.2 *La pièce-anamnèse : fonction mythologique et rituel réparateur*

Les trois pièces de notre corpus empruntent au langage du mythe une dernière caractéristique. Dans *Anthropologie structurale*, où il développe notamment son analyse structurale des mythes, Claude Lévi-Strauss conclut que « la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (Lévi-Strauss, 1974, p. 258) et que « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle) » (Lévi-Strauss, 1974, p. 264). La structure des mythes comporte donc des oppositions binaires qui aspirent à se réconcilier, comme c'est le cas chez Daniel Danis. On a vu comment les trois œuvres posent le problème de l'identité et de l'altérité et tendent vers la résolution de cette opposition en plaçant le spectateur dans un constant va-et-vient entre l'identification et la distanciation. On peut considérer cette opposition comme la dominante de tout un système métaphorique fondé sur la contradiction. Si chaque œuvre possède son propre réseau métaphorique, la structure des trois textes est basée sur un même couple de notions. On a démontré la place centrale qu'occupent la parole et le silence dans l'organisation des communautés imaginaires; or, ces deux termes sont inextricablement liés, dans les textes, à ceux de la mémoire et de l'oubli. Cette dialectique de la « parole-mémoire » et du « silence-oubli » est au cœur de la fonction mythologique et du caractère réparateur des récits que font les communautés. En effet, dans ces trois pièces, le contrepoint des anamnèses possède une fonction mythologique, c'est-à-dire qu'il crée, à partir des souvenirs individuels, un récit mythique des événements qui ressoude la communauté en lui procurant une mémoire collective. Comme le remarque Marc Augé, « dès qu'on prend le risque de mettre les "souvenirs" en récit, on court celui de ne plus jamais se souvenir que du premier récit ou de ceux qui l'auront suivi, apportant leur ordre et leur clarté à ce qui n'était d'abord qu'impressions confuses et singulières » (Augé, 1998, p. 31). Or, cette mise en récit procède

elle-même d'une dialectique selon Paul Ricœur (1991), pour qui la mise en intrigue¹¹ agit comme médiation entre la dissonance de l'expérience temporelle et la consonance du récit organisé. Comme il l'explique dans *Temps et récit*,

[l'intrigue] fait médiation entre des *événements* ou des incidents individuels, et une *histoire* prise comme un tout. [...] La mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. En outre, la mise en intrigue *compose ensemble des facteurs* aussi *hétérogènes* que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc. [...] L'acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire (Ricœur, 1991, p. 127-128).

En somme, pour Ricœur, le récit permet de configurer et de refigurer l'expérience humaine du temps tout en préservant le caractère dialectique de la relation entre le temps et le récit. C'est là ce qui constitue l'essentiel de l'écriture danisienne : dans ces trois pièces, Daniel Danis remplace presque complètement la représentation scénique de l'action, c'est-à-dire de l'expérience pratique, par sa configuration sous forme de récit, ce qui le distingue de la plupart des « dramaturges de la parole ».

Dans les communautés imaginaires, c'est ce même processus qui crée la mémoire collective et possède une fonction mythologique. En faisant un récit choral des souvenirs individuels, les communautés créent une version configurée et partagée des événements qui leur permet de restaurer leur unité sans supprimer la pluralité des voix. En transformant les événements en une histoire cohérente, cette configuration des souvenirs permet également de leur donner un sens intelligible et, pour emprunter le mot de Ricœur, « acceptable » :

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit finalement être acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés (Ricœur, 1991, p. 130).

¹¹ Traduction du « *muthos* » d'Aristote, qui serait l'objectif de la poétique, c'est-à-dire « l'art de composer les histoires, les fables, les intrigues ». La « mise en intrigue » désigne donc le processus dynamique de la transformation de l'expérience pratique en récit (Ricœur, 1991, p. 69).

Or, chez Danis tout particulièrement, la conclusion se trouve à l'origine de la mise en récit et l'oriente : dans les trois pièces, « au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu » (CDC, p. 8). La construction du récit comme une suite de causes menant aux conséquences finales, commune aux trois pièces, constitue précisément le type de configuration de l'expérience temporelle que Ricœur désigne comme le résultat de la mise en intrigue. Ce récit commun après coup se présente comme l'aboutissement de la parole-mémoire, puisque la création de la mémoire collective procède de l'action de raconter; il s'agit toutefois du résultat d'un processus d'association et d'opposition qui traverse tous les récits.

Comme le note d'emblée Marie-Christine Lesage, « la mémoire forme la charpente de la dramaturgie de Daniel Danis » (Lesage, 1996, p. 79). La forme des pièces est en elle-même une métaphore de la mémoire : les récits sont troués, désordonnés et interrompus, fonctionnant par associations et allers-retours dans le temps et laissant des zones d'ombres, de silence-oubli. Et dans chacune des pièces, on trouve des figures de la mémoire et des figures de l'oubli qui sont, paradoxalement, souvent les mêmes. Par exemple, dans *Celle-là*, la parole-mémoire est associée à l'image, et les souvenirs, à une série de photographies : Lesage relève d'ailleurs de multiples figures de style qui servent à filer cette métaphore tout au long de la pièce. Notamment, dès le premier tableau, le Vieux dit, évoquant le processus mnésique tout autant que le processus photographique, « J'ai rien vu. / Juste des images en arrière de mes yeux. / Revoir notre vie ensemble. / Ça s'allumait, puis ça s'éteignait. » (CL, p. 9). Dans le troisième tableau, justement intitulé « La Photo », le Fils, de retour au logis, décrit une photo et le souvenir qui y est associé; plus loin, il raconte avoir volé le « kodak » de sa demi-sœur et le ruban photographique « avec plein de souvenirs collés dessus » (CL, p. 52), ou encore, il parle de sa mère comme d'une « photo collée à la vitrine » (CL, p. 54). De plus, les photos, dans *Celle-là*, parlent, racontent. Le Fils, décrivant la photo au troisième tableau, commence ainsi : « La photo dit que je suis assis sur les marches [...] » (CL, p. 11). C'est donc la parole qui permet de réactiver les souvenirs, comme le suggère également le Vieux : « Pierre, à ton retour, on parlera / on va se souvenir ensemble / des belles affaires » (CL, p. 45). Or, dans le discours des personnages, la photographie est aussi associée à la mort et au silence, formes définitives de l'oubli : « Et clic, pendant une seconde on était pris dans le kodak, nous trois, à jouer à l'ours glacé, à rester figés comme dans une tombe » (CL,

p. 11). Plus loin, quand Pierre compare sa mère à une photo, il ajoute : « Des fois, je pensais : une mère morte » (*CL*, p. 54). Ce paradoxe de la photographie, Roland Barthes l'a décrit dans *La chambre claire* : « Contemporaine du recul des rites, la photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans nos sociétés modernes, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. La Vie/la Mort : le paradigme se réduit à un simple clic, celui qui sépare la pose initiale du papier final » (Barthes, 1980, p. 144-145, cité dans Lesage, 1996, p. 87). Marie-Christine Lesage poursuit, à la lumière de cette citation : « de là à conclure que la quête de la mémoire s'oppose justement à l'instantanéité et à la désacralisation de la vie, il n'y a qu'un pas » (Lesage, 1996, p. 87) – mais n'est-ce pas là justement le projet avoué de Daniel Danis?

Dans *Cendres de cailloux*, on constate un phénomène semblable, alors que les figures de l'animalité et de la minéralité se lient et s'opposent à la parole, à la mémoire et à l'oubli. Clermont, qui a « du sang de bœuf dans les veines » (*CDC*, p. 41) et qui est, pour Shirley, « un caillou aux yeux de loup » (*CDC*, p. 30), est plongé dans un silence minéral où il se débat entre la mémoire et l'oubli. Il tente d'oublier la mort de sa femme en s'abîmant dans le travail comme une bête de somme, mais son silence de caillou le garde dans le passé, « parce qu'il reste en dedans de lui / dans une boîte à souvenirs » (*CDC*, p. 38). L'animalité et la minéralité sont donc, chez lui, liées à la fois à la mémoire, à l'oubli et au silence. Coco, qui se compare à « un carcajou du Québec » (*CDC*, p. 82) et à « un chien pas de médaille » (*CDC*, p. 45), joue quant à lui le rôle de gardien de la mémoire de la « gang » : c'est lui qui rappelle sa parole à Shirley, qui évoque leurs discussions passées, qui conserve dans sa poche des photos de ses amis comme « une mémoire de visages » (*CDC*, p. 26). L'eau et le feu jouent aussi des rôles dans le réseau métaphorique de la pièce : l'eau de la rivière engloutit les cailloux qui encombrent la cave de Clermont et lui permet de noyer ses souvenirs dans l'oubli. Après la mort d'Éléonore et celle de Shirley, c'est également dans son bain qu'il se réfugie, pour oublier. Toutefois, c'est par le feu que Clermont coupera tous les ponts qui le relient à la conscience, alors qu'il explose « comme une bouteille sous pression / qu'on brasse pis qu'on jette au feu » (*CDC*, p. 111) et qu'il brûle sa maison après la résurrection de Shirley. Le feu le ramène au silence, alors que pour Pascale, ce feu est aussi destructeur que purificateur, puisqu'il permet le recommencement, le passage à l'âge adulte et « l'aurore d'un

autre [monde] encore informe » (Lesage, 1996, p. 83). Tout comme dans *Celle-là*, l'association et l'opposition sont donc au cœur de la structure de la pièce.

Enfin, dans *Le chant du Dire-Dire* aussi, on retrouve des éléments naturels mis en tension dans un réseau de métaphores qui oppose parole-mémoire et silence-oubli. Avec la baignoire de Noéma, la figure de l'eau apparaît ici incontournable comme métaphore paradoxale de la mémoire et de l'oubli. L'eau, qui est généralement considérée comme un symbole « de l'oubli, de la perte de mémoire, de tout ce qui s'efface et qui ne peut rester en place, emporté par les courants et les marées » (Gervais, 2008, p. 45), est ici prise également comme un élément de purification qui pourra ramener la mémoire. Ce sens double, qui revient à d'autres reprises dans le texte, tient sans doute au fait que le récit est construit sur l'orage, et donc sur la tension entre le feu (l'éclair) et l'eau (la pluie), lesquels possèdent tous deux le double pouvoir de destruction et de purification. L'éclair a détruit les parents, mais a donné une voix de chanteuse à Noéma du même coup; l'eau servira de purification pour lui rendre la mémoire, mais sera également l'instrument du sacrifice lorsque ses frères la noieront pour la rendre à son « mari Tonnerre » (*CDD*, p. 72). Cette ambivalence des éléments est omniprésente autour de la Société d'amour Durant, leur maison étant bâtie sur un terrain marécageux, zone trouble et instable où l'eau et la terre sont en lutte, où la mémoire et l'oubli coexistent. Toutefois, l'eau (tout comme le feu) est particulièrement associée à Noéma, personnage autour duquel se concentre la problématique de l'oubli et de la mémoire : si c'est par l'eau qu'on tente de la purifier et de lui rendre la parole, c'est l'eau qui nous indique également que cette réhabilitation ne sera pas possible. En effet, Fred-Gilles, peu après le retour de Noéma, raconte que les frères avaient construit dans le marécage un petit château de pierre pour Noéma quand ils étaient enfants et qu'ils lui avaient promis qu'à son mariage, ils en construiraient un vrai. Cependant, comme il l'ajoute, il serait désormais impossible de construire un véritable château au même endroit, « parce que même le petit château est inondé » (*CDD*, p. 36). L'avenir heureux de Noéma est ainsi englouti avec le château, oublié tout comme son passé, noyé dans le silence du coma.

Dans les trois pièces, la présence de figures paradoxales participe à la structure de contradiction qui est celle du mythe. Toutefois, l'auteur propose une résolution à cette contradiction à travers la représentation, qui constitue, pour les communautés, le triomphe de

la parole-mémoire : pour les personnages, l'acte de raconter les événements représente un choix, celui de la mémoire contre l'oubli, celui de la parole contre le silence. Dans ces trois pièces-anamnèses, la création de la mémoire collective par la parole constitue donc le dernier facteur fondamental d'unité communautaire. Comme l'écrit Marie-Christine Lesage, « l'oubli voue à la répétition du malheur, et c'est pour s'en désolidariser que l'on fait acte de mémoire, que l'on se souvient des mythes » (Lesage, 1996, p. 83) : par la représentation, le récit accomplit sa fonction mythologique et réparatrice, celle de briser le schéma circulaire de la fatalité pour amorcer un recommencement. On peut faire ici un lien avec le théâtre québécois à vocation « nationale » : ce dernier possède également, pour la collectivité québécoise, une fonction mythologique. En véhiculant le mythe de l'identité distincte, il tend à renforcer le sentiment d'appartenance chez le lecteur-spectateur et fait acte de mémoire, intégrant souvent des éléments importants de l'histoire du Québec. Toutefois, l'accomplissement de sa fonction mythologique passe dans bien des cas par la valorisation du particulier au détriment de l'universel, comme on l'a vu en ce qui concerne la pratique de la traduction. Chez Danis, pourtant, « le mouvement de la mémoire, ainsi chargé d'images archaïques, s'apparente à une tentative de dépasser la tragédie individuelle, vécue au quotidien, pour l'enraciner dans l'universelle marche du monde » (Lesage, 1996, p. 86) : le récit mythique ouvre sur l'Autre, notamment parce qu'il est transmis dans le contexte d'un rituel qui crée une communauté scène-salle.

En effet, le matériau narratif est ritualisé, d'une part par sa forme et, d'autre part, par son insertion dans un système rituel. La posture extradiégétique des personnages, qu'on a déjà associée au contexte de représentation, permet de croire que, plutôt qu'une reconstruction du trauma, il s'agit de la prise en charge rituelle, par une instance narrative triple ou quadruple, de la mémoire collective de la communauté¹². On retrouve également dans l'écriture un

¹² L'anamnèse, c'est-à-dire la remémoration et la mise en récit des souvenirs par la parole, est au fondement de l'approche psychanalytique de Freud : la reconstruction du trauma permet éventuellement la guérison du patient. Or, comme le remarque Lacan, « il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur, et [...] c'est là le cœur de sa fonction dans l'analyse » (Lacan, 1956, p. 93). On peut voir là une similitude avec la parole des corps parlants danisiens qui reçoit comme réponse le silence du lecteur-spectateur, essentiel pourtant dans le processus de restauration communautaire.

« rythme incantatoire et lyrique » (Lesage, 1996, p. 85) : *Celle-là* et *Cendres de cailloux* sont écrites en vers, donnant aux paroles un souffle singulier qui ne respecte pas le rythme généralement imposé par la grammaire, mais plutôt le rythme interne des corps parlants. Pour Marie-Christine Lesage, « cet aspect de l'écriture, qui semble appeler la scansion et une forme de récitation poétique, apparaît d'autant plus significatif si l'on retourne à l'origine antique de la narration cérémonielle, où la récitation était "assimilée à un charme puissant" et aidait à provoquer "la présence réelle du héros" » (Lesage, 1996, p. 85, citant Eliade, 1963, p. 20). Dans *Le chant du Dire-Dire*, le texte est en prose, mais les répliques sont divisées en paragraphes qui structurent leur énonciation et peuvent évoquer des versets. De plus, les répliques de début et de fin, à caractère fortement didascalique et couplées à des jeux d'éclairage, donnent d'office un aspect rituel au récit :

LES TROIS (ROCK, WILLIAM ET FRED-GILLES). Doucement, ils ont ouvert leur bouche.

Doucement, le noir. Doucement, la lumière.

LES TROIS. Doucement, ils ont ouvert leurs yeux.

Doucement, le noir. Doucement, la lumière.

LES TROIS. Doucement, ils ont ouvert leurs tympans. Toujours, ils sont reliés-soudés. Depuis toujours. Trois frères et une sœur reliés par un objet, le même, dans leurs mains : le Dire-Dire (CDD, p. 13).

On peut d'ailleurs voir dans les jeux d'éclairage un écho à la première scène de *Celle-là*, intitulée « Ça s'allumait puis ça s'éteignait » (CL, p. 9), et aux processus photographique et mnésique qu'elle évoque. Les dernières répliques du *Chant du Dire-Dire* répondent aux premières, alors que les trois frères s'automutilent dans un cérémonial dont la forme évoque encore une fois le rituel :

LES TROIS. Brusquement, ils se sont percé les tympans.

Brusquement, le noir. Brusquement, la lumière.

LES TROIS. Brusquement, ils se sont crevé les yeux.

Brusquement, la demi-noirceur.

LES TROIS. Brusquement, ils se sont coupé la langue.

Doucement, le noir (CDD, p.73).

Ce geste d'automutilation, particulièrement violent (ils auraient pu simplement se fermer les yeux, se boucher les oreilles et se fermer la bouche, s'apparentant ainsi aux fameux Singes de Sagesse), rappelle bien entendu celui d'Œdipe, personnage évoqué plus tôt déjà à travers le mythe de l'inceste. Figure d'une mémoire « impérialiste » (Gervais, 2008, p. 60) qui permet uniquement la restauration de l'ordre des choses, Œdipe est aussi l'image de la mémoire insoutenable, mais inévitable. Sophocle, dans *Œdipe roi*, lui fait d'ailleurs exprimer le souhait de se couper de tous ses sens, et non uniquement de la vue : « s'il m'était donné de fermer aux sons mes oreilles, je n'hésiterais pas à vivre muré dans ce misérable corps, sans rien voir ni entendre; car il est doux de prendre conscience de ses malheurs » (Sophocle, 1964, p. 140). Peu avant le sacrifice, Rock formulera sensiblement le même souhait, qu'on retrouve également en exergue de la pièce :

Loin de tout regard, de tout bruit, de toute parole prononcée, plongé dans le silence du silence, l'être peut secrètement s'unir à son âme-étant pour atteindre une indifférence à la vie et à la mort afin de laisser monter, en son corps, la pureté (CDD, p. [9]).

Cette coupure des sens constituerait donc l'ultime rituel réparateur, l'ultime tentative de purification pour cette communauté en crise. Si le geste semble marquer une rupture avec la communauté et un repli de l'individu en soi, les trois répliques, paradoxalement, sont prononcées ensemble par les trois frères, d'une seule voix chorale qui marque la continuité de la communauté Durant. Comme « le début et la fin de cette pièce », nous avertit Danis dans la didascalie initiale, « ne constituent pas un texte en boucle » (CDD, p. [11]), on peut présumer que ce geste d'automutilation purificatrice tient lieu de clôture au rituel de mise en récit des événements.

Une même forme circulaire marquée par la purification est présente dans *Cendres de cailloux* : en effet, la première scène et la dernière, « Danse macabre » (CDC, p. 9) et « Danse avec la vie » (CDC, p. 121), se répondent, comme le souligne Gilbert David : « le chant des morts et des survivants (interchangeables, qui sait?) a la beauté d'un appel qui résonne longtemps après le chuchotement d'outre-tombe de Coco qui clôture le texte : "Heille!

Pascale! Danse! / Danse, danse avec la vie!" – tel un écho inversé de la danse macabre du début » (CDC, p. [126]). À travers la mise en récit (ou le chant, comme le dit David), la danse avec la mort peut donc se transformer en danse avec la vie. Ce résultat purificateur et réparateur donne à la pièce l'allure d'un « rituel de passage » (Lesage, 1996, p. 83). Dans *Celle-là*, on retrouve une forme semblable de passage de la mort à la vie, de la crise à l'apaisement : la pièce s'ouvre avec le récit du Vieux découvrant le corps de la Mère morte dans le logis et se ferme avec les mots du Fils qui s'installe dans le logis pour y vivre : le même lieu, marqué deux fois par la violence, permettra pourtant à Pierre de commencer véritablement sa vie.

Le caractère ritualisé des trois pièces provient aussi d'une autre caractéristique qui impose un rythme incontournable à la représentation : la division du texte en scènes ou en tableaux titrés qui évoquent les divers chants d'une épopée ou les parties d'un texte sacré. Ces titres appartiennent au paratexte¹³, partie du texte de théâtre qui, dans le théâtre occidental du XX^e siècle, fait de plus en plus souvent irruption sur scène et possède « un statut resté ambigu entre lecture et représentation » (Corvin, 2003, p. 1236). Ainsi, dits ou affichés sur scène, ces titres sont un rappel constant de l'écrit, et donc de la posture de narrateur des personnages, mais aussi de l'instance narratrice rhapsodique, qui organise les fragments; lus dans la version imprimée de la pièce, ils sont un rappel constant des conditions d'énonciation, c'est-à-dire de la représentation, puisqu'ils ont un caractère didascalique. Cette ambiguïté rappelle constamment au lecteur-spectateur qu'il assiste à un récit mis en scène, et donc forcément ritualisé. On remarque d'ailleurs une certaine gradation dans le procédé : dans *Celle-là*, chaque partie est identifiée par un numéro de scène et par un titre (par exemple, « Scène 1 : Ça s'allumait puis ça s'éteignait »); dans *Cendres de cailloux*, les parties n'ont qu'un titre (« Danse macabre »); enfin, dans *Le chant du Dire-Dire*, les parties sont des « Dires » qui portent un titre (« Le Dire : Émerger pour le temps des partages »). Dans ce dernier cas, l'allusion à l'objet totémique de la communauté, le Dire-Dire, et au

¹³ Au sens où l'entend le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, et « dans une autre acception que celle où l'entend G. Genette dans *Seuils* » (Corvin, 2003, p. 1236), c'est-à-dire dans une acception qui désigne « les écrits de nature diverse et composite que sont les titres, la liste des personnages, les indications temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les indications de jeu » (Corvin, 2003, p. 1236).

rituel qui consiste à y verser des paroles donne à la mise en récit un caractère fonctionnel et une solennité qui soutiennent l'hypothèse qu'il s'agit d'un rituel : chaque scène devient une adresse ritualisée au Dire-Dire. De plus, dans les trois cas, la division du récit en parties titrées implique un travail de configuration de la mémoire : malgré la structure analogue à celle de l'anamnèse, qui suit les sursauts de la mémoire subjective, la présence des titres donne au récit une cohérence qui suppose une organisation préalable. Les titres agissent comme des coutures entre les chants, seules traces du travail de composition du rhapsode, qui indique aussi une certaine forme d'archivage : comme si, pour être préservé, le récit devait s'écrire en plus de se dire. Au caractère éphémère de la représentation, mémoire vive, s'oppose le caractère archivable du texte, mémoire morte¹⁴. Chez ces communautés imaginaires fondées sur la parole et l'oralité (même le Dire-Dire, instrument de mémoire vive, ne peut conserver les paroles rituelles qui y sont versées), l'écriture peut donc venir jouer un rôle salvateur, celui de préserver la mémoire collective.

Enfin, la ritualisation du matériau narratif passe également par son insertion dans un système rituel. Les communautés imaginaires des trois pièces possèdent leurs propres systèmes rituels, d'une importance et d'une complexité plus ou moins grandes selon les cas. Pour Pierre Smith, « tout rite est lié, en effet, soit à des circonstances périodiques, soit à des circonstances occasionnelles; d'autre part, ces circonstances peuvent, dans l'un et l'autre cas, affecter au premier titre, soit la vie de la collectivité, soit la vie des individus » (Izard et Smith [dir. publ.], 1979, p. 145). À titre d'exemple, les rites périodiques peuvent correspondre, pour la collectivité, au cycle des saisons et, pour l'individu, aux événements importants du cycle de la vie (naissance, mariage, mort); les rites occasionnels constituent quant à eux une réponse à des événements ponctuels comme la sécheresse ou la guerre pour la collectivité, et la maladie ou un conflit pour l'individu (Izard et Smith [dir. publ.], 1979, p. 146-147). On trouve ces différents types de rituels chez les trois communautés

¹⁴ Selon la définition de Régine Robin, « la mémoire morte est ce qui permet de garder l'information, de la stocker, de la conserver. Elle n'est pas destructible, enregistre de façon permanente. Elle est statique. [...] La mémoire vive, au contraire, est une mémoire à court terme. [...] Cette mémoire relève de l'éphémère. Elle est malléable, modifiable, volatile, vouée à l'oubli partiel, à la transformation, aux lacunes » (Robin, 2003, p. 407).

imaginaires : dans *Cendres de cailloux*, par exemple, la Fête de la forêt constitue un rituel collectif de célébration de la forêt qui « donne à manger / à presque tous les alentours » (CDC, p. 71), alors que l'enterrement de vie de garçon organisé pour Clermont est un rite individuel pour célébrer le fait que « Caillou venait de mettre un terme / à sa dure vie de roche » (CDC, p. 102). Les danses macabres et autres sacrifices animaux de la bande, lors desquels Shirley la « papesse » ou la « prêtresse » (CDC, p. 64) parle à la terre, sont une forme de rites occasionnels de purification : « une fête, ça épuise mais ça nous épure » (CDC, p. 64). Dans *Celle-là*, le système rituel passe plus inaperçu, parce qu'il est celui de la vie quotidienne : l'anniversaire, le mariage, l'enterrement, la messe sont évoqués. Chaque personnage, toutefois, a ses propres rituels : Pierre qui invoque les femmes de ses souvenirs en disant « dans [sa] tête la formule magique : "Viens autour de moi madame de parfum" » (CL, p. 81); la Mère qui prie « les-jésus »; le Vieux qui ressasse différentes versions du souvenir de la mort de son père selon qu'il est heureux ou triste. Dans *Le chant du Dire-Dire*, on a déjà évoqué le rituel consistant à parler dans le Dire-Dire, mais les frères Durant ont aussi des rituels périodiques qui passent par une série d'actions et d'objets liés aux saisons ou aux jours de la semaine : des parfums, des vêtements, le droit de boire ou de visiter les « désagaceuses des amourettes » (CDD, p. 38), etc. Les soins apportés à Noéma, quant à eux, tiennent plutôt du rite occasionnel, puisqu'il s'agit de la guérir de la maladie par des gestes répétés.

C'est dans ces systèmes que viennent s'insérer les récits des souvenirs comme des rituels occasionnels collectifs. Comme l'explique Pierre Smith, « d'une manière générale, les rites périodiques se réfèrent à la conception d'un ordre à respecter; [...] les rites occasionnels, eux, renvoient plutôt à la conception d'un désordre qu'il faut conjurer » (Izard et Smith [dir. publ.], 1979, p. 147). Or, nous sommes ici en pleine crise, en plein désordre à conjurer, car le chaos a gagné les communautés. D'autres tentatives de réparation ont pu être menées (le sacrifice de Noéma ou de Coco, par exemple), mais elles ont vraisemblablement échoué et il s'agit ici de l'ultime tentative de conjuration, fondée sur la parole et la mémoire, éléments fondamentaux de l'unité communautaire. Raconter le passé et le mettre en représentation constitue en effet, comme l'indique Simon Harel, un moyen de restaurer le lien social tout en apaisant l'individu :

Une société n'accepte jamais vraiment de faire le deuil de ses ancêtres, des événements qui lui paraissent importants. L'acte d'édifier des monuments pourrait bien correspondre au refus de cette perte. Représenter le passé, en lui offrant un visage, c'est tenter de nier cette perte, chercher à lui octroyer un supplément de vérité. [...] Éprouver cette perte sociale, pour mieux la réactiver à la faveur de rituels qui célèbrent l'anniversaire de cette perte, c'est, paradoxalement, fonder le lien social par le recours à l'absence. Il demeure que cette absence, par le biais du deuil réalisé, produit un sentiment d'appartenance (de fusion avec l'affect collectif invoqué) qui instaure néanmoins un lent processus d'individuation-différenciation (Harel, 1992, p. 25).

Les récits mis en scène ont donc un caractère fonctionnel, celui de conjurer le chaos, et ils « se présentent comme un travail de deuil ou de résurrection et posent la question de l'après-catastrophe » (Lesage, 1996, p. 83) : après l'éclatement, comment faire pour continuer ? Le rituel a pour objectif de réparer l'unité communautaire pour permettre à la communauté de survivre à la crise, et cette réparation est indissociable du contexte de la représentation.

Le rituel, en effet, ne peut accomplir sa fonction sans la complicité de tous les participants. Pierre Smith, utilisant l'exemple de la transsubstantiation, l'explique ainsi :

théoriquement, les gestes du prêtre et les paroles consacrées suffisent à provoquer la transsubstantiation, mais on voit mal ceci se faire dans un salon, devant un public distrait, avec un prêtre décontracté. D'une certaine manière, l'officiant et les fidèles de la messe se donnent le change. Par leurs attitudes dans un cadre convenu, ils s'emploient à refléter la transformation qui ne s'est pas accomplie dans les substances consacrées (Izard et Smith [dir. publ.], 1979 p. 141).

La participation des fidèles, même passive et silencieuse, est donc essentielle à l'accomplissement du rituel. Ainsi, le caractère réparateur des récits ne peut s'accomplir que sur scène, dans le contexte de la représentation, puisqu'il dépend de la complicité du spectateur. La résurrection collective passe par le contrepoint des récits qui permet aux membres de la communauté d'être à nouveau réunis ; or, ils ne sont réunis que pour et par le spectateur, qui tisse les liens entre leurs témoignages et reconstruit le discours communautaire. Comme le remarque Paul Ricœur,

si la mise en intrigue peut être décrite comme un acte du jugement et de l'imagination productrice, c'est dans la mesure où cet acte est l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur. [...] C'est enfin le lecteur qui achève l'œuvre dans la mesure où, selon Roman Ingarden dans *la Structure de l'œuvre littéraire* et Wolfgang Iser dans *Der Akt des Lesens*, l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture ; le texte, en effet, comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination, voire, comme l'*Ulysse* de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer.

Dans ce cas extrême, c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte sur ses épaules le poids de la mise en intrigue (Ricœur, 1991, p. 145-146).

Chez Danis, si le lecteur-spectateur n'est pas complètement laissé à lui-même, puisqu'il est guidé par l'instance narratrice, son rôle dans l'accomplissement du rituel est indéniable. En impliquant le spectateur en tant que « fidèle », l'auteur fait donc appel aux fonctions originelles du théâtre. En effet, en procédant à la ritualisation du matériau narratif, Danis fait de la salle de spectacle le lieu de la restauration du lien social et répond ainsi à la question de l'après-catastrophe : ces trois pièces font en effet le pari que c'est en s'ouvrant sur l'Autre, par l'entremise de la communauté théâtrale, qu'il est possible de continuer à vivre, ne serait-ce que dans le récit, sous forme de mémoire morte, après la tragédie de l'éclatement communautaire.

CONCLUSION

The tribe has spoken.
Jeff Probst, *Survivor*

Ainsi, *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du Dire-Dire* se situent au confluent des courants du théâtre québécois, faisant appel à des formes et à des enjeux propres au théâtre « nationaliste » et à la dramaturgie de la parole pour faire de la scène un lieu de résolution de la crise communautaire. Dans ces trois textes, les communautés imaginaires sont en conflit avec une altérité normative et parlent une langue qui marque leur différence. Cette langue fictive, mêlée de québécismes et de poésie, accrochée aux sensations du corps et aux arthmies du cœur, est le seul critère d'appartenance qui reste à ces communautés alors que, à la suite de la crise, elles subissent la division et l'éclatement. L'altérité y est également considérée comme une menace, un danger pour l'identité collective et pour l'unité communautaire : les communautés protègent leur territoire, représenté par la maison qui agit comme une métaphore physique de leur état psychique, et l'accès à ce territoire est restreint aux membres de la famille. Le fait que plusieurs des membres de ces familles soient des orphelins et que les liens familiaux se rompent à plus d'une reprise signale d'ailleurs le caractère précaire et menacé de l'unité communautaire. Comme le remarque Marie-Christine Lesage, Daniel Danis reprend la métaphore de la famille comme communauté, métaphore qui se trouve au cœur de ce qu'elle appelle « la petite mythologie du Québec » (Lesage, 1996, p. 83), à laquelle appartiennent aussi les thèmes (ou les mythèmes) de la religion catholique, de la violence, de la marginalisation, de la langue ou de l'exil. La forte présence de ces mythèmes inscrit le théâtre de Danis dans une filiation québécoise, bien que, comme on l'a mentionné d'entrée de jeu, son œuvre semble souffrir d'une « québécité non élucidée » qui mène à une réception polarisée de part et d'autre de l'Atlantique.

Toutefois, Danis s'approprie aussi des formes et des thèmes de la dramaturgie de la parole, qui emprunte quant à elle aux courants européens et aux formes traditionnelles du théâtre. La forme épiciée de ses pièces, fondées sur la parole et le témoignage, ont associé ses pièces, pour plusieurs commentateurs, à ce courant qui redonne à l'expression

individuelle du personnage et de l'individu créateur (auteur ou metteur en scène) la première place dans la création du spectacle. Les œuvres de Danis partagent également un penchant pour les pratiques anciennes du théâtre : la ritualisation du récit, les références aux mythes antiques à travers la présence de mythèmes et les systèmes métaphoriques proches de l'allégorie donnent à ces pièces une dimension mythique. De plus, le fait de raconter les événements après qu'ils ont eu lieu, dans un contexte de représentation où le spectateur est le seul interlocuteur, évoque les origines du théâtre où les récits épiques constituant la mémoire collective étaient racontés, où les « mythes sacrés engageant l'ordre cosmique » (Corvin, 2003, p. 1163) étaient représentés afin de permettre à une communauté de s'adresser à elle-même, dans un dialogue imaginaire entre la scène et la salle. En effet, au théâtre, on se trouve généralement devant une double énonciation, c'est-à-dire une énonciation s'adressant à deux destinataires différents : un destinataire intradiégétique, soit un autre personnage, et un destinataire extradiégétique, soit le spectateur. Chez Danis, comme dans une grande partie du théâtre épicié, le seul destinataire est extradiégétique, c'est-à-dire que le dialogue entre les personnages est presque absent et que leurs récits ont le spectateur comme destinataire principal : le mur imaginaire entre la scène et la salle, ce « quatrième mur » qui clôt l'univers diégétique du spectacle, est pour ainsi dire tombé, et le spectateur assiste à une narration qui tient implicitement compte de son existence en reprenant du début le récit d'événements qui ont « déjà eu lieu ». Si bien que la double énonciation devient simple, inscrivant le récit dans un ici et maintenant qui convoque le public à joindre la communauté imaginaire dans un dialogue métaphorique pour la durée de la représentation.

L'unité de cette communauté imaginaire repose donc sur le lecteur-spectateur, puisque c'est uniquement à lui et pour lui que les personnages parlent. Le récit qui se crée au fil des témoignages laisse toutefois entrevoir celui qui l'organise : l'auteur, qui réalise ce « travail de montage et d'hybridation des fragments » (Sarrazac [dir. publ.], 2005, p. 185) et qui crée la communauté à partir des discours individuels. En laissant voir ainsi ses mécanismes d'écriture, Daniel Danis crée un va-et-vient, pour le lecteur-spectateur, entre l'identification et la distanciation : par le dialogue métaphorique qu'il ouvre entre les personnages et le public, il pousse ce dernier à s'identifier aux personnages et à leur drame; toutefois, en laissant visibles les traces du travail de construction, c'est-à-dire le contrepoint et l'oscillation

des désinences verbales, il rappelle au public qu'il assiste à un spectacle. Le spectateur voyage donc constamment entre les espaces-temps diégétique (de la fable) et extradiégétique (de la représentation), entre la communauté imaginaire et la communauté théâtrale. Ce procédé invite le lecteur-spectateur à joindre la communauté par l'identification, tout en réitérant son statut d'Autre par la distanciation. Ainsi, si l'altérité n'est pas présente sur scène, elle est dans la salle, et les personnages s'ouvrent à elle à travers le témoignage pour réaliser leur processus de restauration communautaire.

Celle-là, *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux* font donc de cette ouverture sur l'autre la solution à la crise communautaire. Si le contrepoint de récits subjectifs, caractéristique des trois œuvres et de l'épicisation du théâtre, est lu par certains comme un retour sur soi et comme un échec du dialogue et de la communauté, pour nous, il sert à assurer la permanence de la communauté en la réunissant dans l'imaginaire du lecteur-spectateur, responsable de recréer la mémoire collective du drame à partir des souvenirs individuels. En effet, les communautés imaginaires restaurent leur unité grâce au rituel de mise en récit des événements dans le contexte extradiégétique de la représentation théâtrale. Or, ce rituel, parce qu'il est un acte de parole qui s'adresse au spectateur, étranger à la communauté, et lui confère le statut de « croyant » ou de « fidèle », est un acte inclusif. De plus, le rituel ne peut se réaliser sans l'interlocuteur que constitue le public, car la conjuration du désordre passe par la représentation ritualisée d'un récit qui ne prend forme que pour celui qui l'écoute, les personnages ne dialoguant pas directement les uns avec les autres. La salle devient donc un lieu de restauration de l'unité communautaire, et le rituel de la représentation résout la crise en mettant un terme au repli sur soi qui caractérisait les communautés imaginaires et en leur permettant de s'ouvrir sur la communauté théâtrale, une communauté provisoire où l'on accepte de se joindre à l'autre le temps de la représentation.

Les œuvres ultérieures de Daniel Danis, même si on y retrouve une forme semblable et d'autres communautés en crise qui racontent leur drame, sont empreintes d'une ouverture de plus en plus grande sur l'autre, les communautés imaginaires sortant de leur maison-territoire pour rejoindre le vaste monde :

Dans *Celle-là*, les personnages étaient dans la maison avec l'univers tout autour – comme pour refaire le monde à l'intérieur – et, dans *Le chant du Dire-Dire*, ils étaient dans une

maison ouverte où tout l'univers était dans leur maison. [...] Dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, je me suis demandé comment allait fonctionner la pièce : je souhaitais que la parole ait le statut d'être sur un grand plateau. J'y suis un peu arrivé mais j'ai encore été tenté de recréer une maison : c'est comme cela que fonctionne l'espace de l'île, par exemple. Je crois être passé de l'autre côté du miroir avec *e*. [...] Dans *e*, il n'y a plus de maison, ni d'île : c'est la terre et le monde. » (Sarrazac et Naugrette [dir. publ.], 2005, p. 188-189).

Après *e*, Danis ira encore plus loin dans sa démarche, en évoquant notamment le conflit israélo-palestinien dans *Sous un ciel de chamaille* (2007a). Les communautés qu'il met en scène dans ses premières pièces et dans les suivantes sont un peu des tribus qui nous ramènent, avec leur parole-mémoire et leur pratique du rituel, à une forme archaïque de socialité, où l'oralité constituait l'outil de transmission de la mémoire collective. Leur récit terminé, ces tribus laissent entre les mains du spectateur une nouvelle solution à la crise communautaire, une solution qui passe par la représentation et qui pose évidemment la question du caractère fonctionnel du théâtre et du rôle que celui-ci a pu et peut toujours jouer dans les questions collectives. En faisant appel aux fonctions originelles du théâtre et en faisant de la scène le lieu de la restauration du lien communautaire, l'auteur permet d'élargir la réflexion sur le théâtre québécois et son rôle dans la définition de l'identité collective aujourd'hui, alors que l'ère du théâtre nationaliste est révolue, mais que la question de l'appartenance communautaire, elle, est toujours bien réelle. Axé sur la recherche esthétique et émancipé de ses fonctions politiques, nationales et linguistiques, le théâtre québécois contemporain pourrait-il être un lieu de réflexion sur la communauté et la permanence du lien social? La dramaturgie de la parole pourrait ainsi, malgré une forme et des enjeux en apparence plus individualistes, être le produit d'une communauté s'adressant à elle-même et invitant à s'ouvrir sur l'autre pour mieux devenir soi-même.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

DANIS, Daniel, 1993, *Celle-là*, Montréal, Leméac, 88 p.

DANIS, Daniel, 2000, *Cendres de cailloux*, nouvelle édition, Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 126 p.

DANIS, Daniel, 2006, *Le chant du Dire-Dire*, Montréal, Leméac, 74 p.

Captations

SOCIÉTÉ DES ANGES, 2009, *Cendres de cailloux*, captation du spectacle, Montréal, 104 min, coul., DVD.

ESPACE GO, 1998, *Le Chant du Dire-Dire*, captation du spectacle, Montréal, coul., VHS.

Archives

DANIS, Daniel, 1989-1995, *Celle-là* : notes personnelles, consultées le 23 novembre 2010.

Autres pièces de Daniel Danis

DANIS, Daniel, 2005, *e*, Montréal, Leméac, 125 p.

DANIS, Daniel, 2007a, *Sous un ciel de chamaille*, Paris, L'Arche, 57 p.

DANIS, Daniel, 2007b, *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Montréal, Leméac, 77 p.

Études

ANDERSON, Benedict, 2002, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 212 p.

ARISTOTE, 1990, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 216 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 488 p.

- BARTHES, Roland, 1970, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 233 p.
- _____, 1980, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, 192 p.
- BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir. publ.), 2003, *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 477 p.
- BEDNARSKI, Betty et Irene OORE (dir. publ.), 1997, *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, 203 p.
- BÉLAIR, Michel, 1973, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 205 p.
- BELLEAU, André, 1981, « Le conflit des codes dans la littérature québécoise », *Liberté*, n° 134, mars-avril, p. 15-20.
- _____, 1983, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *L'esprit créateur*, vol. XXIII, n° 2, p. 19-31.
- BENJAMIN, Walter, 2000, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 364-372.
- BIRON, Michel, François DUMONT, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, 2007, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 689 p.
- BONNEFOY, Yves (dir. publ.), 1999, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 2254 p.
- BOURDIEU, Pierre, 1998, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 567 p.
- BOVET, Jeanne (dir. publ.), 2007, « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 5-119.
- BRECHT, Bertolt, 1978, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 116 p.

- BRISSET, Annie, 1990, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le préambule, 331 p.
- BUTLER, Judith, 2005, « Violence, deuil, politique », *Vie précaire*, Paris, Amsterdam, 196 p.
- CASANOVA, Pascale, 2008, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 505 p.
- CHAUDOIR, Philippe, 2000, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue. La ville en scènes*, Paris, L'Harmattan, 318 p.
- CLAING, Robert, 2008, *Francophonie théâtrale : trajets vivants*, Ottawa, Commission internationale du théâtre francophone, 96 p.
- CORVIN, Michel, 2003, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1894 p.
- CRÉATION LOGOMOTIVE, 1996, *Cendres de cailloux*, document d'accompagnement, Elbeuf sur Seine, 14 p.
- DANIS, Daniel, 2009, *Théâtre à lire avec Daniel Danis*, Montréal, conférence organisée par le Centre des auteurs dramatiques et Bibliothèque et archives nationales du Québec.
- DAVID, Gilbert (dir. publ.), 2008, *Dire-Dire les voix. Affabulations, mythologies et « corps parlants » dans le théâtre de Daniel Danis*, colloque organisé par le CRILCQ/Université de Montréal, 27 et 28 mars.
- DESROCHERS, Nadine, 1999, « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis », *L'annuaire théâtral*, n° 26, p. 119-132.
- DOMMERMUTH-GUDRICH, Gerold, 2004, *Mythes. Les plus célèbres mythes de l'Antiquité*, Paris, Éditions de La Martinière, 311 p.
- EHRENGERG, Alain, 2003, *L'individu incertain*, Paris, Hachette littératures, 351 p.
- ELIADE, Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 246 p.

- FÉRON, Élise et Michel HASTINGS (dir. publ.), 2002, *L'imaginaire des conflits communautaires*, Paris, L'Harmattan, 304 p.
- GAUVIN, Lise, 2000, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 251 p.
- GERVAIS, Bertrand, 2008, *La ligne brisée. Labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire – tome II*, Montréal, Le Quartanier, 216 p.
- GIRARD, Marc, 1991, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enraciné dans l'expérience humaine*, Montréal, Fides, 1023 p.
- GOIAN, Flavia Natalia, 2005, « La question identitaire comme enjeu d'une parole codée dans les écrits rêviques : la trilogie des souliers de Daniel Danis », mémoire de maîtrise en études théâtrales, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 75 p.
- GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN, 1997, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 121 p.
- HAREL, Simon, 1992, *L'étranger dans tous ses états*, Montréal, XYZ, 192 p.
- _____, 1994, *L'écriture réparatrice*, Montréal, XYZ, 234 p.
- _____, 2005, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 256 p.
- _____, 2006, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB Éditeur, 124 p.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir. publ.), 2004, *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 309 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 2008, *Esthétique*, Paris, Le livre de poche.
- IVERNEL, Philippe, 1999, « De Georg Lukács à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht. Aperçus théoriques », *Études théâtrales*, n° 15-16, p. 98-110.

- IZARD, Michel et SMITH, Pierre (dir. publ.), 1979, *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 346 p.
- JARRETY, Michel (dir. publ.), 2001, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 475 p.
- JOUANNY, Sylvie (dir. publ.), 2003, *Marginalités et théâtres – pouvoir, spectateur et dramaturgie*, Paris, Librairie Nizet, 190 p.
- KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine, 2008, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 200 p.
- LACAN, Jacques, 1956, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *La psychanalyse*, n° 1, p. 81-166.
- LEFEBVRE, Paul et Pierre OSTIGUY, 1978, « L'adaptation théâtrale au Québec », *Jeu*, n° 9, p. 32-47.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2002, *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 307 p.
- LESAGE, Marie-Christine, 1996, « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis », *JEU*, n° 78, p. 79-89.
- _____, 2010, « La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation », *Pausa* 32, n° 32, mai, p. 45-59.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1962, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 153 p.
- _____, 1967, *Les structures élémentaires de la parenté*, Berlin, Mouton de Gruyter, 591 p.
- _____, 1974, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 480 p.
- LINSEL, Anne, 2006, *Pina Bausch*, coul., 44 min, Allemagne.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 208 p.

- MAUSS, Marcel, 1968, *Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Minuit, 633 p.
- MEIZOZ, Jérôme, 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 204 p.
- MOSS, Jane, 2009a, « Daniel Danis, New Québec Dramaturgy, and World Theatrical Literature in French », *Contemporary French and Francophone Studies*, vo. 13, n° 1, p. 25-33.
- _____, 2009b, « Pièces d'identité : dramaturgies identitaires et "littérature-Monde en français" », *L'Amérique francophone pièce sur pièce* (colloque organisé par Gilbert David), Grande Bibliothèque, Montréal, 29 octobre 2009.
- NEPVEU, Pierre, 1988, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 243 p.
- OTTO-BERNSTEIN, Katarina, 2006, *Absolute Wilson*, coul., 109 min, États-Unis.
- OUELLET, Pierre (dir. publ.), 2002, *Politique de la parole : singularité et communauté*, Montréal, Éditions Trait d'union, 273 p.
- PRZYCHODZEN, Janusz, 2001, *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L'Harmattan.
- RICOEUR, Paul, 1991, *Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 404 p.
- ROBERT, Lucie, 1998, « La langue est la métaphore de l'histoire : dire, au théâtre », *Les cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n° 9, printemps, p. 42-48.
- ROBIN, Régine, 2003, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 525 p.
- _____, 2003, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 236 p.
- RYKNER, Arnaud, 2008, « Du dispositif et de son usage », *Tangence*, n° 88, p. 91-103.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 2003, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 202 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 1981, *L'avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 206 p.

_____, 1989, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, 167 p.

_____. (dir. publ.), 2005, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Les éditions Circé, 251 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre et NAUGRETTE, Catherine (dir. publ.), 2005, « Dialoguer : Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales*, n° 31/32-33.

SARTRE, Jean-Paul, 1996, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 109 p.

SOPHOCLE, 1964, *Théâtre complet*, Paris, GF – Flammarion, 371 p.

TODOROV, Tzvetan, 1981, *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 315 p.

TÖNNIES, Ferdinand, 1944, *Communauté et société*, Paris, PUF, 247 p.

UBERSFELD, Anne, 1996, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 217 p.

VAÏS, Michel, 2005, « Rêver la guerre : entretien avec Daniel Danis », *JEU*, n° 117, p. 128-135.

WEISS, Jonathan, 1989, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », *L'annuaire théâtral*, n° 5-6, p. 131-140.

Articles et critiques journalistiques

[ANONYME] (1993). « Une pièce à contre-courant », *Le Progrès-Dimanche*, 31 octobre, non paginé.

FRICHE, Michèle, 2004a, « Danis écrit "parce que le corps criait" », *Le Soir*, 1^{er} décembre, non paginé.

_____, 2004b, « Vincent Goethals, sourcier de la langue, poète des planches », *Le Soir*, 1^{er} décembre, non paginé.

LÉVESQUE, Robert, 1993, « Un mauvais quart d'heure sur la planète », *Le Devoir*, 22 novembre, p. B8.

PERRIER, Jean-Louis, 2003, « Daniel Danis, le théâtre en transes », *Le Monde*, 17 novembre, Culture p. 22.

PORTER, Isabelle, 2004, « Daniel Danis, l'incontournable », *Le Devoir*, 30 octobre, p. E4.

SAINT-HILAIRE, Jean, 1994, « Entrevue avec l'auteur de *Cendres de cailloux* », *Le Soleil*, 20 janvier, p. C3.

VILLE DE SAINT-RAYMOND, 2011, *Informations touristiques*, en ligne, <http://www.tourisme.saint-raymond.ca/attraits_activites.html>, consulté le 30 mars 2011.